كلمـــة الوزارة

الحضـــارة العربيــة الإســـلاميـــة واســـتيعاب الثقافـــة الكـــونيـــة

الدكتور رياض نعسان آغا
وزيــر الثقـافة

ثمة فارق بين الشعور بالحضارة، وبين استيعابها، ولئن كان العرب في القرن العشرين قد حاولوا استيعاب حضارة العصر، فإن النتائج تؤكد أنهم شعروا بها، أكثر مما استوعبوها، فقد أخذوا من بهارجها وزينتها وخدماتها أكثر مما أخذوا من مناهجها وطرائقها وأدواتها التي مكنتها من الوصول إلى ذروة المنجزات والاكتشافات العلمية التي حققت للبشرية هذا التقدم

التقني الذي يتجاوز في سنوات ما أنجزته الانسانية في عصور، وأجد من الضروري أن نستعيد استقراء تجربة الحضارة العربية الإسلامية، لنتأمل منهجها الذي مكنها في نهضتها من استيعاب ثقافة كونية سبقتها، فاستوعبها العرب والمسلمون، حين لم يقتصر دورهم على النقل وحده، وإنما كانوا يفحصون ما ينقلون فيصححون ويضيفون، وكان العقل وحده هو المرجعية التي يحتكمون إليها في العلوم.

وإذا كان الفهم الضيق للدين يحول اليوم كما يقال بين العرب وبين الإقبال على خوض تجربة عقلية خالصة تستوعب الحضارة الكونية الراهنة وتعيد إنتاج خصوصية عربية إسلامية فيها، فلننظر كيف تعامل المسلمون المؤسسون من موقع عقلاني خالص مع ثقافة عصرهم، وسنجد أن السمة الأولى لمنهج الأوائل وهم أقرب منا إلى عهد الرسول (ص) وصحابته، هي الانفتاح الواسع على الآخر، دون النظر إلى عقيدته وفلسفته وعبادته، فحسبه أن يحترم قيم المسلمين كما يحب أن يحترم المسلمون قيمه.

ومن يقرأ تاريخ العلوم عند العرب سيجد أن كثيراً من الذين ساهموا في النهضة العلمية والفكرية العربية الإسلامية لم يكونوا مسلمين، وأنهم يحظون بمكانة عالية جداً عند الخلفاء والفقهاء والدارسين وعند مجموع المسلمين الذين لم يعرفوا التعصب أو الانغلاق الديني، ولم يؤثر انتماء أحد إلى دين أو عقيدة غير الإسلام على موقف المسلمين منه. وسأجد المثال الأقرب عند عالمَين لم يكونا من أهل الكتاب، بل كانا صابئين، هما ثابت بن قرة والبتّاني.

كان الإسلام في القرن الثالث الهجري الذي ولد في مطلعه إقليدس العرب (وهذا ما لقب به الغربيون ثابت بن قرة) في ذروة القوة والمنعة، وكانت المنطقة التي ولد فيها ثابت في شمالي سورية، وهي (حرّان) تقيم طقوسها الدينية المجوسية دون أي اعتراض من دولة الخلافة الإسلامية. وكان ثابت صيرفياً، وعالماً يتقن عدة لغات، أتاحت له اطلاعاً واسعاً على علوم اليونان والرومان والفرس والصين والهند، وقد أنكر على قومه الصابئة أشياء من معتقداتهم، فمنعوه من دخول الهيكل، فخرج من حرّان إلى كفر توثا والتقى العالم العربي الشهير محمد بن موسى بن شاكر فعرف مكانته، واصطحبه إلى دار الحكمة في بغداد، وكان ابن شاكر قد تولى رئاستها، وهو أحد ثلاثة أشقاء علماء بهروا العالم بما قدموا للبشرية من علوم، وقد عرفوا باسم أولاد موسى بن شاكر، وقد قربوا ابن قرة منهم لعلمه الموسوعي وقدموه إلى الخليفة، فصارت له حظوة ومكانة في البلاط، ولم يجبره أحد على أن يدخل في الإسلام، ويقال إنه دخل الإسلام فيما بعد اختياراً منه، فقومه الصابئة لهم معبد وهيكل تحميه الدولة، ولا يتدخل في شؤونه أحد من المسلمين.

وصار ثابت رئيس الأطباء في عهد الخليفة المعتضد في بغداد، ولكنه اشتهر بالهندسة والرياضيات أكثر من شهرته بالطب، على وفرة مؤلفاته فيه، وقد تتلمذ على يديه كبار أطباء عصره، ولكنه كان عبقري الهندسة والرياضيات والفلك، فهو الذي مهد لظهور علم التكامل والتفاضل، وبعض

الباحثين يقولون إنه هو الذي أسسه، وهو الذي رسم شكل القطاع الهندسي، وهو أهم من توسع في اكتشافات علم العدد التام والناقص والزائد، والأعداد المتحابة. وأول من درس المربعات السحرية بعد علماء الصين، وكانت إضافاته النابغة على كتب اليونان الرياضية والهندسية قد منحته لقب إقليدس العرب، حتى وصفه ول ديورانت بأنه أعظم مهندسي المسلمين، ولم يتوقف أحد عند حقيقة مذهبه ومعتقده وخصوصياته، فقد كانت الحضارة الإسلامية من السعة والثراء، ورحابة الأفق، تفتح عقلها لكل ثقافات الكون، وتجسد حالة نموذجية للتعددية.

فأما العالم الآخر الذي قدمته (حرّان) للحضارة الإنسانية وليس الإسلامية فحسب، فهو محمد بن جابر بن سنان البتّاني الحرّاني، وقد شهدت حرّان الواقعة قرب مدينة الرقة في سورية بفضله، ظهور أعظم مرصد فلكي في المنطقة، أقامه البتّاني في قريته، منتصف القرن الثالث الهجري، وقد عرف باسم مرصد البتّاني، ذاك أن محمد بن جابر ولد في قرية بتّان من ريف حرّان وهي على ضفة البليخ من روافد الفرات، وقد مضى البتّاني إلى دار الحكمة في بغداد. وهي أضخم أكاديمية للعلوم في العالم كله آنذاك، وقد أنشأها المأمون قبل ألف ومئتي عام، وجلب إليها علماء الشعوب والأمم، دون السؤال عن أديانهم ومذاهبهم، فقد كان يحرص على معرفة ما لدى الآخر، وعلى الإفادة من علمه، وقد أسس لهذا الوعي الحضاري من سبقه من قادة المسلمين، فقد كان الإمام الباقر صاحب مدرسة

علمية كونية في المدينة المنورة. وكان الإمام الجعفر الصادق، يؤسس علم الكيمياء بما أفاد من علوم اليونان والمصريين وسواهم وبما وهبه الله من علم لدنّي، وكان خالد ابن يزيد الذي فاته أن يكون خليفة لصغر سنه، قد عوض ما فاته بالعلم، فبرع في الكيمياء، وكانت صلته العلمية مع الإمام الصادق، وهو سليل يزيد، دليل تفتح فكري جديد بالتأمل، والطريف أنه تزوج رملة بنت آل الزبير، وبين قومه وابن الزبير صراع مرير على السلطة، وقد استقدم خالد علماء مدرسة الإسكندرية ليترجموا علوم الاغريق، وكان يغريهم للقدوم إلى دمشق، كما تغري الدول الكبرى اليوم عباقرة العالم كي يتركوا بلدانهم ويهاجروا إليها كي تفيد من عبقرياتهم.

وحين آل الأمر إلى أبي جعفر المنصور بعد سقوط الأمويين، تابع ما أنجزوه من نهضة في العلوم، وقد زاره يوماً وفد من أهل الهند على رأسه عالم الفلك الهندي الشهير (كانكاه)، وقدم له هدية كتاب (سند هانت) فأمر المنصور بترجمته، وصار الكتاب شهيراً في العربية باسم (السّند هند) وكان إلى جوار ما ترجم العرب من كتب بطليموس مثل (المجسطي) وسواه من كتب اليونان والفرس وسواهم من الأمم العريقة، ينابيع تدفقت منها علوم الفلك التي برع فيها المسلمون، وقد انتشرت الزيجات أو الأزياج (والزيج، هو علم الهيئة كما عرّفه ابن خلدون) وقد وضع البتّاني (الزيج الصابئ) وقد سمي الصابئ نسبة إلى صاحبه الصابئ، فكان أشهر زيج قدمته الحضارة الإسلامية التي ضخ فيها الصابئة علومهم، ولم يفقد هذا

الزيج مكانته إلى اليوم، وقد أطلق علماء الفضاء اسم البتّاني وثابت بن قرة مع أسماء مجموعة كبيرة من علماء المسلمين على مناطق في سطح القمر، وحين ذهب رائد الفضاء السوري محمد فارس في رحلة فضائية مشتركة مع السوفييت في الثمانينيات، روى لي أنه اصطحب على المركبة كتاب (الزيج الصابئ للبتّاني) تعبيراً رمزياً عن مساهمة الحضارة الإسلامية في علوم الفضاء والفلك، ولقد أطلق الإسلام الرحب عبقرية الصابئين ثابت بن قرة والبتّاني، وضم ما أنجزا إلى حضارته، لأنه لم يكن يعنيه أن يؤمنا بالإسلام أو بغيره، وفي هذه الفسحة الرحبة من الحرية انطلقت عبقرية الحضارة الإسلامية.

❖ ❖ ❖

كلمة المعرفة

١١

آفاق الثقافة العربية

رئيس التحرير
علي القيم

كثيرة هي الدراسات والأبحاث والكتابات والندوات والمؤتمرات، التي عُنيت بواقع ومستقبل وآفاق تطوير الثقافة العربية، وبحكم العمل والطموح والرؤى، كنت من المشاركين والفاعلين في كثير من الأعمال والندوات والمؤتمرات العربية التي ناقشت هذا الموضوع الحيوي وخاصة مؤتمرات الوزراء المسؤولين عن الشؤون الثقافية في الوطن العربي، التي كانت مواضيع مؤتمراتها في السنوات الماضية مخصصة لهذا الهم الكبير مثل: «مستقبل الثقافة العربية في القرن الحادي والعشرين» و«السياسات الثقافية.

من أجل التنمية في الوطن العربي، و«دور الثقافة العربية في الحفاظ على الهوية». كما كان هذا الموضوع الكبير، الهاجس والدافع الكبير للمنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم، لوضع «الخطة الشاملة للثقافة العربية» التي أنجزت عام ١٩٨٦، وكانت من الأعمال الرائعة التي تاقت إليها الأجيال العربية، وكانت حلماً من أحلام مفكريها ومثقفيها، وتطلعاً كبيراً من تطلعات أمتنا العربية، ولكنها -بكل أسف- لم تأخذ دورها في التنفيذ، وبقيت دون الآمال والطموحات.

أسئلة كثيرة طرحت في هذه الكتابات والدراسات والمؤتمرات، عن موقف الثقافة العربية من تيار «العولمة» ودور الثقافة في القرن الحادي والعشرين؟! والثقافة العربية في عالم الاتصال؟ وفائدة الثقافة، والثقافة العربية ودورها في التنمية؟ والثقافة العربية والتقانة؟ والثقافة العربية وحوار الثقافات؟ والنظام السياسي والاقتصاد العالمي الجديد؟ والثقافة العربية وحقوق الإنسان والديمقراطية وغيرها من الأسئلة الحيوية التي لها علاقة قوية بمشكلات العصر وإشكاليات المستقبل الذي نهفو إلى صنعه وبلورته في مجالات الثقافة والفكر، وخدمة الحضارة العربية الإسلامية، وتأكيد هويتنا العربية، دونما تعصب أو انغلاق، ودونما تفريط أو تهاون..

إذا ما ألقينا نظرة «بانورامية» سريعة على الثقافة العربية بعد كل هذه المؤتمرات والندوات وما خلصت من قرارات وتوصيات ودراسات، ماذا نجد؟! نجد بعض المحاولات الجادة هنا أو هناك من أجل الخروج من المأزق، ولكننا نجد أن الجهود في معظمها موجهة نحو الخارج، إما من أجل الدفاع عن الذات (ضد الغزو الثقافي والفكري)، وإما من أجل الاستعارة الجاهزة والسهلة من الثقافات الأخرى، ولكن لم تحصل -حتى الآن- أية محاولة فعلية للتغيير من خلال الصراع الداخلي مع الذات، ومن خلال التفاعل الجدلي والخلاق للذات مع الذات..

❖ ❖ ❖

ثقافتنا العربية، ثقافة غنية، جذورها ضاربة في التاريخ القديم، تمكنت في كثير من جوانبها، وخاصة في جوانبها المعرفية من تقديم مساهمات عظيمة وكبيرة في

تطوير الثقافة الإنسانية وهي في المطلق ثقافة تنتسب إلى أمة بنت حضارات، لذلك توفرت لديها كميّة هائلة من الخبرات والمعارف التي استفادت بها بقية ثقافات العالم، فعلى أرض الوطن العربي ازدهرت أعظم وأهم حضارات العالم القديم، وعلى أرض العرب تمكن الإنسان من تطوير جميع أشكال التجمع البشري منذ عصور ما قبل التاريخ وحتى العصور والعهود العربية الإسلامية.. من قرية صغيرة إلى بلدة إلى مدينة إلى امبراطورية.. وفي ممالك المدن والعواصم العربية الكبرى تمكن الإنسان العربي من تطوير المعرفة العلمية والفكرية والفلسفية.. لذلك لا يستغرب المرء في شتى أصقاع العالم، وجود جذور عربية لكثير من ميادين المعرفة العلمية..

ثقافتنا العربية كما تتقدم فإنها تتقهقر، كما تنمو وتزدهر فإنها تمرّ بفترات تبدو وكأنها ثقافة خاملة، وكما جرَت الثقافة العربية الازدهار والسيطرة والتأثير في الغير، مرّت بعصور تخلّف وجمود، مما مكّن ثقافات أخرى من فرض سيطرتها، وأصبحت الثقافة العربية تأخذ أكثر مما تعطي، وتقلّد وتستورد أكثر مما تصدر، وعندما بدأ العرب يدخلون مرحلة التحديث كانت ثقافتهم في كثير من جوانبها، تستورد وتقلّد..

ولأن ثقافتنا العربية ثقافة قديمة وغنية، فإن هناك من يدعو إلى التخلص مما أخذته هذه الثقافة من الثقافات الأخرى، والعودة إلى ما كانت عليه أيام عصور ازدهارها، وهناك من يعارض هذه الأفكار لأن لكل عصر ظروفه وطبيعته، والتشبث بالماضي لأنه ماضي مجيد قد يؤدي بالعرب إلى حياة الاغتراب، ويفوّت عليهم فرصة بعث ثقافتهم من جديد، وفرصة المساهمة الإيجابية والفعّالة في مسيرة الحضارة الإنسانية المعاصرة..

لقد تحولت علاقتنا بالحداثة منذ بداياتها الأولى إلى إشكالية في المنهج والرؤية، وكان في صلب هذه الإشكالية تلك الحساسية العميقة تجاه التعامل مع الغرب وما يمثله كقوة كانت وما تزال تهدّدنا في صميم وجودنا، مما أثّر في نظرتنا لطبيعة الحداثة نفسها، وبذلك كانت الأزمة أكثر عمقاً وتعقيداً من مجرد قيام

الازدواجية الثقافية بين التوجه الذي يقول بالتقدم نحو المستقبل، والتوجه الذي يقول بالعودة إلى الماضي، والمسألة تكمن بطبيعة تصورنا للسلفية والحداثة معاً، لا تكون فيها السلفية عودة بقدر ما تكون تمسكاً بتقاليد موروثة، ولا تكون الحداثة عملية تفكير خلاّق، بقدر ما تكون إقبالاً سطحياً على مقتبسات استهلاكية عشوائية، دون حصول تفاعل حر، وهذا ما أدى إلى نوع من الانفصام بين الثقافة الرسمية والثقافة الشعبية، والثقافة السائدة، والثقافات المتعددة والمضادة..

❖ ❖ ❖

إذا دققنا النظر في الطروحات الثقافية العربية المتعددة التي كانت مثار نقاش وحوار ودراسات في السنوات القليلة الماضية، نرى أن هناك تنظير ثقافي يشدد على مسألة استعارة بعض المقتبسات الغربية، ورفض بعضها الآخر الذي يتعارض مع الدين باعتبار أن الصراع القائم هو صراع بين حضارتين دينيتين، وليس بين مجتمعات شرقية وغربية، والغريب في الأمر إن الاستشراق والسلفية يلتقيان في مثل هذا التنظير..

وهناك من يشدد على مسألة اتخاذ الغرب نموذجاً للتحديث، بحرية دون خوف أو مواربة أو حساسية، والسير بالثقافة العربية، على اختلاف فروعها وألوانها وفق الأسلوب الغربي،

وهناك فريق يرفض التوجه السلفي والتوجيه التغريبي لأنهما مثلان حسّيان للاغتراب الثقافي لكونهما يعالجان الأمور خارج التاريخ وبمنهج غير تاريخي..

وهناك فريق ثقافي يركّز بالدرجة الأولى على الصراع داخل الثقافة العربية نفسها، وإلى حدّ بعيد خارج الصراع مع الغرب، ودونما تدقيق في البنى والتشكيلات الاجتماعية.. بين قوى الاتباع وقوى الإبداع منذ ظهور الإسلام، ويظهر مثل هذا التوجه في الكتابات التي تركّز على الصراع الداخلي والتاريخي بين الفكر الديني والفكر العلمي، وبين القوى العقلانية وغير العقلانية..

هذه هي بعض الآراء والطروحات التي يمكننا من خلالها أن نتبين إشكالية علاقة العرب بالحداثة والثقافة، وإن المواجهة لا تقتصر على مواجهة الآخر المستبد، بل تشمل أيضاً مواجهة الذات، بما فيه الماضي والحاضر والنظام السائد.. إن المواجهة ضد الآخر المستبد، ومع الذات هي في صلب معنى الحداثة، ولكن بقدر ما نواجه الذات والآخر معاً، بقدر ما نجد أنفسنا مستفردين وربما هامشيين في معارك كبرى..

الحداثة لا تكون بتقليد الغرب الذي يصر على السيطرة على مواردنا وحياتنا بالذات، ولا تكون ضد العلم الحديث لأننا ضد الغرب المستبد، ولا تكون ضد حصول الوعي الطبقي والقومي معاً، وضد تغلب الإنسان على اغترابه واستعادة موقعه في المركز بعد أن سلب الحلم والقدرة على الإبداع والخلق والتفكير الحر الطليق.

في عصر التحولات الكبرى، وهيمنة «العولمة»، تحولت الثقافة الاستهلاكية التي تقودها الولايات المتحدة الأمريكية إلى نظام ثقافي كوني، تستخدمه بكل قوة واقتدار كسلاح فاعل للتشويه الإنسان من الداخل وإدخال التشكيك لديه لتبديل قناعاته الوطنية والقومية والطبقية والفكرية وحتى الدينية، وذلك بهدف إخضاع العالم للهيمنة الأمريكية.

إن الثقافة الاستهلاكية الكونية تبقى مسيطرة ما دامت الانهيارات مستمرة، ومادام البديل المناهض لها غير قادر على البروز والمقاومة والتصدي، وما دام العرب عاجزين عن بناء وحدتهم الوطنية والقومية، في عصر الوحدات الجغرافية العملاقة، فستتعرض ثقافتهم القومية، إلى التدمير والتبعية، والتاريخ مليء بالأمثلة بالنسبة للشعوب التي لم تحسن قراءة عبر التاريخ وتستفيد منها.

إن تأثير الغزو الثقافي الفاعل والعميق على المجتمع المغزو، لا يكون إلا بمقدار الخواء الثقافي الذي يقع عليه الغزو، فحيثما توجد ثقافة حيّة نامية متحركة تتعامل مع مشكلات عصرها الكبرى وتحدياته المصيرية بنجاح معقول وتتعامل مع

قضاياها الوطنية والفكرية والعلمية بصورة خلاّقة، ينكمش تأثير الغزو الثقافي ويميل فعله إلى التلاشي تلقائياً والعكس هو الصحيح.

الغزو الثقافي -بشكل عام- محاولة تقوم بها الحضارات المتقدمة للانتشار في العالم، وبالتالي لصهر الحضارات الأخرى في كيانها، فالعملية قديمة قدم التاريخ، إلا أنها أخذت اليوم بفضل التقدم العلمي المتطور، شكلاً عالمياً وكلياً.. والغزو الثقافي الأمريكي أصبح من الحقائق المقررة التي لا مهرب منها ولا مفر، فالولايات المتحدة الأمريكية تمثل اليوم أكبر غازٍ عرفه التاريخ، فالنموذج الأمريكي باتت عناصره تدخل في تكوين كل ثقافة قومية إما بصورة مباشرة، وإما عن طريق التأثير على الذين يخلقون في كل مكان هذه الثقافة، ذلك أن الولايات المتحدة الأمريكية تعلم أن غزواً كلياً ودائماً يفترض اكتساب انتماء الشعوب المغزوة أو على الأقل نخبها المحلية.

الغزو الثقافي الأمريكي في زمن العولمة، بات يأخذ علاوة على التصدير المباشر شكل تحويل غير مباشر للقيم الثقافية الأمريكية ولأدواتها بالذات، فالأداة هي بحد ذاتها خالقة للقيمة، وما دامت الولايات المتحدة الأمريكية صاحبة السبق في ابتكار أحدث أشكال وأدوات التنظيم المعرفي والمعلوماتي، فلا غرو أن تكون الرسالة التي تحملها العقول الإلكترونية والأقمار الصناعية هي رسالة أمريكية حتى بصرف النظر عن مضمونها المباشر.

إن الغزو الثقافي ما كان أن يحدث لولا قابلية المجتمع العربي له بسبب تفكك بنيته وركوده الفكري، إذ من المسلّم به في غياب الإبداع تزداد قابلية التلقي من الآخر، وقد جاء هذا التلقي مرفقاً بمد وقوة وسطوة ثقافة «العولمة» التي بثّت السلوك في الموروث العربي بكل أبعاده، وقد خضع المثقف العربي لنفس الشروط السياسية والاجتماعية والفكرية والاقتصادية التي خضعت لها الأمة، على الرغم من الدور الكبير المطالب به ودوره في إيقاظ الوجدان والوعي الوطني والقومي، ومن المعلوم أنه لا يوجد نهضة واحدة من حركات النهضة التي عرفتها الإنسانية في كل

العصور وفي الأزمنة الحديثة، قامت دون نهضة ثقافية تدعمها وتشرحها، وتدافع عنها وفي كل نهضة لابد من الوضوح الفكري، والوضوح المنهجي من أجل بناء المستقبل واستشراف آفاقه وأبعاده.

❖ ❖ ❖

هناك مسائل وأمور منهجية كثيرة تبدّلت في وقتنا الراهن على ضوء المتغيرات الدولية، نستطيع من خلالها أن نحدد كيف يمكن أن يكون دور المبد والمثقف العربي فاعلاً وحيوياً في تشكيل الوعي الثقافي الجديد، من هذه المفاهيم نذكر:

مفهوم الوحدة الذي كان يميل في السابق إلى رفض مفهوم التعدد، وعدم تقدير أهمية التنوع في إغناء المجتمع، وإقامة توازن خلاّق بين التوحد والتعدد واحترام حق الاختلاف والرأي والرأي الآخر، وقبل أن نقيم مثل هذا التوازن، قد يتعذر علينا البدء بالتغيير الذي به على الأغلب يمكن أن نملك مصيرنا ونضع حداً لهيمنة الآخر علينا..

والحديث عن هذا التوازن الخلاّق يقود بالضرورة إلى مسألة رسم حدود بين الذات والآخر، بين الـ «نحن» والـ «هم». نرسم دوائر حول الذات، وقد تكون الدوائر صغيرة أو كبيرة، ضيقة أو رحبة الأفق، منفتحة على الآخر أو منغلقة على ذاتها، مرنة أو متصلبة، متسامحة أو متعصبة، منعزلة أو متفاعلة، قسرية أو طوعية.. وذلك حتى نستطيع من القيام بعملية التغيير على أسس سليمة.

ومما يجب علينا إدراكه حين ندعو إلى حدوث تغيير في مفهومنا الثقافي أن نعي جيداً أن المجتمع العربي، مجتمع مرحلي -انتقالي- تراثي، تتجاذبه السلفية والحداثة أو التراثية والعصرنة، وأن ننظر إلى عملية التغيير على أنها حالة دائمة من التطور والتكوّن أو التحوّل.. إنها كينونة مستمرة شكلاً ومضموناً، من حيث علاقتها بذاتها وبالآخر.

إن الثقافة المطلوبة في مواجهة تحديات العصر، هي ثقافة التجريب والبحث

والابتكار والتجاوز انطلاقًا من حاجات المجتمع وقضاياه الكبرى، والاستفادة القصوى من ثورة المعلومات والإعلام، حتى يستعيد الإنسان العربي سيطرته على حياته ومؤسساته ومنتوجاته، فيخرج من حالة الاغتراب والعجز، إلى حالة الإبداع والتغيير والقوة الذاتية، التي ستقودنا بكل تأكيد إلى ردم الفجوة العميقة التي تفصل بين الحلم والواقع، في الحياة العربية الحديثة، وإلى تجاوز الإحساس العميق بالاغتراب عن الذات والمجتمع والدولة.

إن الحضارة في جوهرها مشروع للنهوض، وعلى الإسهامات الفكرية والثقافية والاجتماعية والاقتصادية أن تدرك هذا الأمر، وتدرك أين موقعها فيه أو محلّها منه، لتصب في السياق الصحيح، ففي وضعنا الراهن ليس بوسعنا الحديث عن الإنسان ككل، ولا عن مدن فاضلة، ولا عن ثورات عالمية.. وإنما بوسعنا أن نجعل مكاننا وزماننا أفضل من السابق ولو بدرجات.. ومستقبل الثقافة العربية المنشودة يتوقف على فهم وإدراك ذلك..

الدراسات والبحوث

٢٠

ماوراء علم النفس: الأسرة السعيدة

د. فاخر عاقل(*)

الأسرة السعيدة لاتكون صدفة بل لا بد لها من تفكير وسعي ودأب. الأسرة السعيدة أملاً لكل شاب أو شابة لاتتم إلا بالفكر الصحيح والعمل الذكي والجهد الدؤوب.

شبابنا يبحثون عن الجمال، عن الغنى، عن النفوذ. وهي عوامل قد تكون هامة في تكوين الأسرة السعيدة ولكنها مع الأسف ليست كافية الأسرة السعيدة تحتاج إلى عقل وفكر وذكاء، تحتاج إلى عمل وجهد ودأب مستمر.

(*) د. فاخر عاقل: أديب ومفكر وأكاديمي سوري.
- العمل الفني: الفنان محمد الوهيبي.

أما البنات فيبحثن أكثر مايبحثن عن المال. عن الغنى- عن الخدم والحشم ولايبحثن عن العقل والفكر والذكاء.

يقول رسول الله (ﷺ) «تخيروا لنطفكم فإن العرق دساس» صدق رسول الله. إن العرق دساس.

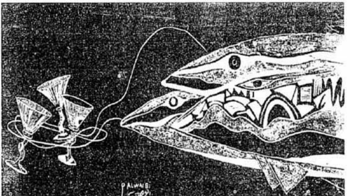
لقد قال رسول الله «كادت المرأة أن تلد أخاها» وأشار (ﷺ) بالابتعاد عن الأقرباء وهي حقيقة أثبتها العلم الحديث فزواج الأقرباء مدعاة لنواقص وأمراض يشهد بها العلم الحديث.

إن طريقة الخطوبة المتبعة في مجتمعنا. خاطئة وخطيرة ومن اللازم اللازب أن يتعرف الخطيبان بعضهما إلى بعض. من الضروري أن تدرس طباعه وأن يدرس طباعها. من الضروري أن يتقبلها وتتقبله قبل أن يرتبطا برباط الزواج وليس في هذا مخالفة لا للدين ولا للتقاليد ولا للعلاقات الاجتماعية.

يسألني كثير من الشباب: «هل الحب شرط سابق للزواج السعيد»،وجوابي إن الحب يمكن أن يأتي مع العشرة والتفهم والاحترام نعم يستطيع الخطيبان أن يتفاهما وأن يتحابا وأن يتبادلا الاحترام ثم يتزوجان. وهنا أحب أن أشير إلى حقيقة يجهلها الكثيرون وهي أن المرأة والرجل قد يختلفان بعد الزواج عما قبله. إن الزوج يجب أن يفرض احترامه المقرون بالحب والتفاهم، وعلى المرأة أن تظهر حبها واحترامها لزوجها وتقديرها لمكانته.

وهنا أحب أن أشير إلى حقيقة هامة جدًا. وهي أنه على كل من الخطيبين أن يقطع نصف الطريق زائد خطوة ليلتقي خطيبه أو خطيبته في منتصف الطريق. إن الحب لا صحة له ولاقيمة له إذا لم يقترن بالاحترام. على الرجل أن يحب زوجته ويحترمها احترامًا حقيقيًا نابعًا من تقديره لصفاتها وإعجابه بسلوكها. وموافقته على أخلاقياتها. وعلى المرأة أن يقترن حبها بالاحترام واحترامها بالفهم لكل ما يسعد زوجها. وهنا تعرض مسألة على جانب كبير من الخطورة. ألا وهي عمل المرأة.

إن المرأة حين تكون بحاجة ماسة إلى مال زوجها ولاتستطيع أن تعيش بدونه لاتشعر بالكرامة. وإن امرأة تعمل وتحصل على ما يكفيها امرأة تحترم ذاتها. ويحترمها زوجها. ولذلك فإنما أرى أن عمل المرأة ضرورة وأن الاكتفاء الاقتصادي للمرأة يورثها الاحترام الذاتي والمساواة بالرجل. وهنا بيت القصيد المساواة بين الرجل والمرأة. من الكرامة البشرية والاحترام المتبادل والحب المخلص هي



القاعدة التي تقوم عليها الأسرة السعيدة.

إن طفولة اليوم طويلة. وقد تصل إلى الثلاثين عامًا وهكذا فإن الطبيب المتخصص لايتخرج قبل الثلاثين وقل مثله عن مختلف المهن.

ثم إن تكاليف الحياة باهظة جدًا ومالم تساهم المرأة في نفقات البيت فإن قليلاً من الأسر هي التي تستطيع أن تحيا حياة كريمة. وتكاليف التربية والتعليم اليوم تكاليف باهظة جدًا. تكاليف تعجز الأسرة ذات العدد الكبير من الأطفال أن تقوم بها. ومن هنا كانت الضرورة لأن يحدد أطفال الأسرة. ويقول الطب: إن المرأة يجب أن لاتحمل أكثر من أربع مرات في حياتها ولهذا فإن العدد الأنسب لأفراد الأسرة هما طفلان فقط. ولافرق أن يكونا ذكرين أو أنثيين أو ذكراوأنثى وهو الأنسب.

إن نسبة التوالد في سورية عالية جدًا جدًا ولايفوقها في العدد إلا نسبة التوالد في مصر وهذا يجعل الصعوبة كبيرة جدًا بتعليم كل أفراد الأسرة وهذا هو السبب في انتشار الأمية والجهل في أسرنا السورية إن تحديد النسل ضرورة من ضرورات حياة سورية ومن واجب الدولة أن تعمل كل ما في وسعها لتحديد أفراد الأسرة.

والأسرة السعيدة أسرة صفاتها التضحية. تضحية الأب والأم إن التضحية شرط ضروري لقيام الأسرة السعيدة إن التضحية تكون في السراء والضراء.. في السعة والضيق.

إن الأبوة والأمومة عاطفتان عظيمتان ولقد أثبت علم النفس وعلم الفيزيولوجيا. أن الأبوة والأمومة أقوى غرائز المخاليق.

هذا وإن الأبوة والأمومة علم وفن. ليس من السهل أن يكون الإنسان أبًا وأمًا. إن الأبوة علم قائم بنفسه ومثلها الأمومة ومن واجب المدارس أن تعلم الشاب أو الفتاة كيف يكونا أبًا أو أمًا صالحين ذكيين. وهنا نقف عند مسألة «الحب والدلال».

كان الآباء والأمهات يربون أبناءهم بالضرب والعقاب وخاصة الآباء وشعارهم «العصا لمن عصى» ومازال الكثيرون من الآباء والأمهات يلجؤون إلى العصا في تربية أولادهم وهو خطأ فادح فالضرب ليس وسيلة من وسائل التربية الحديثة.

ومقابل ذلك يرى بعض الآباء والأمهات أن الدلال هو الطريق المثلى في التربية ولذلك فهم يتركون الحبل على الغارب.

والصحيح أنه لا الضرب ولا الدلال ولكن السلطة التي هي ضرورة من ضرورات التربية.

نعم إن السلطة ضرورة من ضرورات التربية يجب أن يعرف الطفل أن هناك سلطة فوق رأسه. هناك سلطة تتراوح بين الأب والأم. ومنها إلى الله عز وجل كما قد تصل إلى الحكومة والشرطة وغيرها.

إذًا ماذا عن الثواب والعقاب؟ ألم يقل عز وجل «ولكم في القصاص حياة ياأولي الألباب» نعم حياة في القصاص. ولكن أي نوع من القصاص ليس الضرب حتمًا. ولكن هو الحزم والتأكيد على الطفل أن ثمة أمور يستطيع فعلها وأخرى لايستطيع وبالمقابل فإن الدلال يفسد الطفل ويمنعه من الطاعة وحسن السلوك بحيث يعتقد أنه يستطيع أن يفعل ما يشاء. وللأطفال لغة خبيثة وهي البكاء. إنهم يبكون إذا لم يحصلوا على مايريدون فيسارع الأب والأم لتلبية الطلب.

إن العقاب ضرورة في بعض الأحيان ولايلجأ إليه إلا حين لابد منه وخير عقاب هو أن تحرم الطفل مما يحب وأن تعلمه الاعتذار إن أخطأ ومن الأمور التي يخطئ فيها الأبوان خطأً فادحًا تفريقهم بين الذكر والأنثى.

فللذكر امتيازات ليست للأنثى وله أن يعتدي على أخته وأن يتطاول عليها. وذلك برضى الوالدين. يجب أن يكون الأخ والأخت متساويين في كل شيء لافرق بين واحد وآخر إلا في سلوكه وعمله وخلقه ..الخ.

ومن الأخطاء التي يقع فيها وخاصة الأغنياء هي أن يتركوا تربية أولادهم لخدمهم تتصرف الأم إلى ملاذها وخدمها ومشاويرها وينصرف الأب إلى عمله أو لهوه وتترك تربية الأولاد للخدم وبخاصة الخادمات الأجنبيات، وحينئذ لايتاح للطفل أن يربى التربية اللازمة وإن تربية الأطفال هي المهمة الأعم للأم وللأب إنها واجبهما الأول وعليهما أن يعنيا بتربية الأطفال على الأخلاق الحميدة.

ومن الأمور الهامة أن لايمارس الأبوان خلافاتهما بحضور أطفالهما إن الخلافات بين الزوج والزوجة يجب أن تكون سرية وأن يظهرا أمام أطفالهما بمظهر التوفيق، وأن لايسمحا لأطفالهما باستغلال خلافاتهما وهناك أخيرًا مسألة الطلاق. وكما قال رسول الله ﷺ عنه أنه «أبغض الحلال إلى الله» فإن الطلاق يهدم الأسرة ويشرد الأطفال ويسبب جنوح الأحداث ويدفع إلى الجرائم.

على الزوجين أن يفكرا طويلاً قبل أن يلجآ إلى الطلاق ومن المؤسف حقًا أن الطلاق يزداد انتشاره في مجتمعاتنا وبين الأزواج الشباب خاصة.

إن الطلاق يجب أن يكون بعد تروٍ شديد وعن طريق قاضٍ ذكي وبعد مراجعة مرشد للزواج متخصص يجب أن يتم الطلاق كعلاج لا علاج بعده.

❖ ❖ ❖

الدراسات والبحوث

٢٥

عشتار المصادر العربية القديمة والغصن الذهبي

د. نذير العظمة(*)

لم تأت عشتار منفردة في طقوس الخصب. فهي غالباً ما تقترن بتموز، كما أنها لم تكن متجردة في ملحمة قلقامش عن باقي رموزها وإن احتل مشهدها مع بطل الملحمة مساحة واسعة نسبياً، إلا أنها لم تكن معزولة عن بقية الآلهة. وحيث تتعرض للإهانة والرفض من قلقامش تلجأ إلى كبير الآلهة (آنو) لفض النزاع في صالحها.

بكلمة أخرى تأتي عشتار ضمن شبكة مركبة من الرموز والدلالات وليست محبوسة في اتجاه أحادي لا تخرج منه لذلك حين انجذب إليها الشعراء والمبدعون العرب في

(*) د. نذير العظمة: شاعر وأديب وناقد سوري.

- العمل الفني: الفنان علي مقوص.

الحركة التموزية انجذبوا إليها داخل منظومتها الحضارية والتقنية والميثولوجية وكانت العودة إليها نوعاً من التعرف على الذات الحضارية الكامنة.

بينما بقي انجذاب الحركة الرومانسية العربية إلى الأسطورة مرتبطاً بأوفروديت الإغريق أوفينوس الرومان وحدهما ما لم يكن النص مترجماً عن الشعر الأجنبي كما فعل العقاد إذ تأتي مقترنة بأدونيس.

وإذا كانت الحال هي هذه، فلا بد لنا من التعرف على هذه المنظومة التي تنتمي إليها عشتار إن في طقوس الخصب أو في ملحمة قلقامش أو حتى في الهرم الميثولوجي البابلي الذي كانت عشتار في المركز منه.

(عشر وعشتر سم) اسم نجمة الصباح نظير عشتار لدى البابليين والآشوريين، وعشترت لدى الكنعانيين غير أن عشتر العربي الجنوبي إله ذكر وليس مؤنثاً كما هو عند البابليين والآشوريين والكنعانيين لكنه كعشتار يقترن بالحب والولادة والخصب كما تشير إليه الأدعية التي اكتشفت في النقوش الجنوبية.

وقد ورد اسم هذا المعبود في نقوش عديدة في المسند الجنوبي والشمالي، في نقوش سبئية، وسينية، وقتبانية، وثمودية، ولحيانية، وكذلك بالتدمرية، والسريانية، والحبشية، مما يدل على أن عبادة هذا الإله كانت منتشرة جداً في بلاد الرافدين وبلاد الشام ومعظم الجزيرة العربية، وعند السومريين عرف عشتر بعشتر «إله السماء» أو سيدة السماء وكان يرمز لها بنجمة ذات ثمانية أشعة، أو ستة عشر شعاعاً أحياناً، وهي تمثل الصباح والمساء.

وعشتر من أركان الثالوث المقدس (القمر، الشمس، الزهرة) أو (سن، شمس، عشتر) أو (القمر والشمس والمشتري) وهذا يعني أن عشتر عرف بالزهرة والمشتري أيضاً. وكما استعار العبرانيون شفة كنعان لغتهم العبرانية من الكنعانيين كما جاء في التوراة، فكذلك انتقلت إليهم عبادة عشتروت منهم.

أما في المسيحية فإن عقيدة مريم كأم للمقدس من دون دنس وما يتصل بها من عبادة اقتراناً بالثالوث (الأب والابن والروح القدس) تنطوي على مؤثرات ورواسب لعبادة عشتار. ورغم أن عشتار لم تهبط إلى إبداعاتنا الحديثة قصيدة ومسرحية ورواية من النقوش القديمة، إلا أن معرفتنا بهذا الجانب ضرورية. ورغم أن الإشارات إليها في موروثنا العربي والإسلامي قليلة إلا أنها موجودة.

هناك ثلاث إشارات تلمح إلى عشتار في مصادرنا العربية القديمة أولها في فهرست ابن النديم الذي يخبر عن جانب من جوانب طقوس الخصب فيذكر النساء النائحات على دموزي (تموز) دون أن يذكر قرينته عشتار ولما كانت أساطير الخصب وطقوسه تقوم على ثنائية الرمز الذي يوحد

الأنوثة والذكورة في عرس الطبيعة، ويوحد بينهما من أجل استمرار الحيوية والخضرة، واندحار الجفاف فالحاضر منهما يستدعي الغائب. وحضور (تموز) في رواية ابن النديم لا يلغي وجود عشتار بل يستدعيه ويحيل حزنها إلى النائحات. وما يجتذب ابن النديم من رواسب طقوس الخصب في جزء من بيئة ما بين النهرين أو الجزيرة المشتركة بين العراق وسورية هو الجانب الاجتماعي وعادة البكاء والندب والحزن على الميت وهي كلها مظاهر مشتركة بين الحضارات على اختلاف العقائد.



وربما أن ابن النديم يروي لنا الجانب الذي لا يختلف مع العقيدة أما الجانب الذي يتصل بالموت والبعث في علاقة عشتار بتموز سواء في الأسطورة التامة أو في الطقس الذي يجسدها، فإن الإسلام قد جبه. وروى لنا ابن النديم ما روى بشكل لا يتناقض مع العقيدة الدينية؛ لكن مثل هذا التفسير مستبعد بما رواه لنا ابن النديم عن العقائد القديمة من مانوية وزرادشية وغيرهما.

وقد يكون أن أساطير الخصب وطقوسه في زمن ابن النديم في ما يمكن أن يسمى ثقافة حران والمجموعات الأثنية التي ورثت آشور وبابل والكلدان وغيرها من ثقافات في الجزيرة وما يزال منها أقليات أثنية موجودة حتى اليوم في تلك المنطقة، قد تكون طقوس الخصب وأساطيره قد ترسبت على هذا الشكل الذي يرويه ابن النديم بفعل هيمنة الثقافة الإسلامية ومعتقداتها وما يهمنا هنا أن الفهرست تضمن مثل هذه الإشارة إليها يقول ابن

النديم: (ص ٤٤٩) دار المعرفة بيروت ١٩٧٨م (تموز) «في النصف منه عيد البوقات ويعني النساء الباكيات، وهو تاوزر، عيد يعمل لتاوزر (تموز) وتبكي عليه النساء كيف قتله ربه وطحن عظامه في الرحا، ثم ذراها في الريح».

والقسم الأخير أي الطحن والتذرية في الريح جاء في الأسطورة الكنعانية لصراع بعل والتنين، ويتعلق بتخصيب التربة بموت تموز.

والإشارة الثانية هي إشارة وردت في كتاب ابن عربي بعنوان « الإسراء إلى مقام الأسرى» وهو كتاب في رحلة المريد إلى وجه البارئ عز وجل على طريقة الإسراء والمعراج القصة النبوية. وهي رحلة رمزية عن مكابدة المؤمن للوصول إلى نور الحق ومشاهدته، وهي مرموزة تعلم السالكين على الطريق الصوفي مقاماته وأحواله والامتلاء بنور اليقين.

ويتخذ ابن عربي من الأفلاك السبع والسماوات التي تتصل بها سلماً تدريجياً يرقى بالعارج من حال إلى حال حتى يصل إلى مقام إبراهيم أبي الأديان التوحيدية.

فالعارج من مقام الأرض والسماء الأولى يتجرد من طينية آدم وينتقل إلى السماء الثانية مقام القمر مكتسباً المعاناة العيسوية. ثم يرقى العارج إلى مقام الزهرة في السماء الثالثة. ثم الرابعة مقام إدريس والخامسة مقام هارون ثم السادسة مقام موسى ثم السابعة مقام إبراهيم.

ويشير ابن عربي إلى عشتار في السماء الثالثة حيث تقترن «حسناء بابل» بيوسف ويسميها هكذا حسناء بابل، وقصة يوسف بما لها من دلالات تاريخية تنطوي في الوقت نفسه على الدلالات الرمزية لسياقات الخصب ورموزه، فإذا افترس الشر الخير في قصة تموز والخنزير البري فإن أخوة يوسف بفعلتهم النكراء وتغييب يوسف في الجب يشيرون إلى سياق مشاكل.

ثم إن خروج يوسف من باطن الجب إلى مصر وحيازة القوة والسلطة وتجنيب الجاعة والتمتع بالجمال الخارق والأمانة الأكيدة كلها حقائق تذكرنا بتموز رمز الخصب والجمال والحب ولكن في سياقات حضارية مختلفة.

المهم أن نص ابن عربي يستبقي حسناء بابل أي عشتار ويزوجها بيوسف بديل تموز بدلالات جديدة تنسجم مع مذهبه في التصوف.

يزوجها بيوسف لا بتموز، هذا النقل الحضاري الذي يرمز إلى حصول العارج في فكر ابن عربي على معاناة يوسف وما تنطوي عليه من دلالات يزوج في تركيب واحد على عادة ابن عربي رموزاً مختلفة في سياقات واحدة تعبر عن تجربته الصوفية وفكره.

ويجعل ابن عربي من السماء الثالثة فلكاً للجمال مقام عشتار/ الزهرة ويجعل يوسف عنواناً عليه باعتباره صورة إنسانية من صور الجمال الإلهي، ويعبر ابن عربي عن الوصول إلى هذا المقام باقتران يوسف بحسناء بابل/ الزهرة، وتكلم النجوم في رمزية ابن عربي إن هو إلا تعبير عن حيازة السالك على الطريق الصوفي للمقامات فالمشاهدة على قدر المجاهدة، ويستثمر ابن عربي في كتابه ترجمان الأشواق وهو منظومة شعرية فكرة الجمال الإنساني كصورة للمقدس إلى أقصاها فيعتبر نظام بنت الشيخ رستم هذه الصورة ليعبر عن العشق الإلهي، والزهرة التي كانت ترمز إلى عشتار هي عينها مقام حسناء بابل التي يزوجها ابن عربي بيوسف الذي يحل أيضاً مقام الزهرة لكونه صورة عن المقدس.

ويصف ابن عربي الزهراء بسيدة البنات ومنيرة الظلمات التي سحرت بابل ورمتهم من سحرها بنابل.

كما يصف منزلتها على لسان صوت ينبثق من الغيب شعراً بقوله:

ومن تكن الزهراء عرساً له فقد

تتوج بالجوزاء وانتعل الشعرى

أيا زهرة الروض المسك عرفه

وهل زهرة أخرى تضاهي سنا الزهرا

وواضح أن ابن عربي هنا يميز الزهراء/ الزُهرة عن زهر الروض ويحملها دلالتين مقام الزهراء الذي يتبوؤه يوسف والزُهرة أو الزهراء التي تشي بعشتار من نعته إياها بسيدة البنات ومنيرة الظلمات التي سحرت بابل .

أما الإشارة الثالثة إلى عشتار فترد بشكل غير مباشر في كتاب الزُهرة للأصفهاني محمد بن داوود بن علي بن خف الظاهري (٨٦٩-٩١٠م) (٢٥٥-٢٩٧هـ) وتؤكد إشارة ابن عربي إلى الزهرة كمقام لحسناء بابل (أي عشتار) اجتهادنا كما يؤكده ما ذكرته الموسوعة الإسلامية لأحمد أمين في ظهر الإسلام الجزء الثالث صفحة ٢٥٧ نقلاً عن المعجب ص (٤-٣) أن خصوم ابن رشد كادوا له عند الخليفة المنصور لأنه قال:

إن الزهرة إله، فكأنما أشرك. ولو أضافوا عند الإغريق أو الروم وهو الأرجح لاستقام الأمر، لكن الجملة وردت هكذا مبتورة في الخبر، وبين واضح أن الزهرة في عقيدة ابن رشد ليست إلاها وإن كانت كذلك في عقائد التعدد الوثني عند الإغريق والرومان فكتاب الزُهرة بالضم لا الفتح هو الأرجح.

وإذا كان غيرنا قد انتبه لمصدر الفهرست لابن النديم وروايته عن طقوس الخصب التي تحولت إلى طقوس الحزن. ووازى بين عشتار والعزى لاحتلالهما موقع الزهرة. فإننا ولا فخر أول من انتبه إلى إشارة ابن عربي محي الدين إلى حسناء

بابل التي احتلت الموقع نفسه والمدار ذاته لكن ابن عربي دمج السياق الوثني للأسطورة بالسياق الإسلامي وصرف معناها إلى مقاصده الصوفية.

كما تنبهنا إلى كتاب الزُهرة وعلاقته تلميحاً بالأسطورة بقرينة الحب كموضوع والسياق الحضاري . لا سيما أن الأصفهاني كان من نتاج عصر الامتزاج الثقافي وإشارة الفهرست وبعض مادته وموضوعاته من ثمار هذا النتاج.

وكتاب الزُهرة، هو كتاب يجمع خمسين باباً من فنون الغزل عند العرب أساليبه وموضوعاته ومعانيه، أي أنه في شعر الحب الذي ترمز له عشتار / الزهرة وهكذا . فإن طقوس الخصب السومرية البابلية تتخذ صورة الحب بين المرأة والرجل والفن الشعري الذي يعبر عن هذا الحب أي الغزل فليس من قبيل الصدف أن ينتقي ابن داود الأصفهالي عنوان الزهرة/ (عشتار) لمصنفه في موضوع الحب الذي يتضمن أجمل ما قالته العرب في موضوع الغزل وأغراضه ومعانيه.

وبالرغم مما ذهب إليه إبراهيم السامرائي الذي حقق كتاب الزهرة كاملاً بجزئيه. وجمّد جملة من الملاحظات جعلته يستنتج أن الزهرة بالفتح لا بالضم أي أنها ألصق بالزهر والحدائق منها بالفلك والحقائق. تعتقد أن عنوان الكتاب بالضم لا بالفتح.

فبغداد هي وريثة بابل ومعتقدات الأبراج والنجوم كانت متفشية في القوم وقصة فتح عمورية واستشارة المعتصم للمنجمين منها مشهورة ومخالفته لهم في ذلك وردت في قصيدة أبي تمام:

أين الرواية بل أين النجوم وما
صاغوه من زخرف فيها ومن كذب

أضف إلى ذلك أن ابن داود صاحب كتاب الزهرة كان عالماً أكثر منه شاعراً وقد شغل كرسي القضاء وهو صورة من صور المثقف في عصر الامتزاج الثقافي الذي دشنه الجاحظ ومن قبله ابن المقفع.

فنرى ابن داوود في الزهرة يستشهد بجالينوس في مسالة الحب وهومن هو في الطب ويستشهد ببطليموس أيضاً في ذلك وهو من هو في الفلك وصاحب كتاب المجسطى الذي ترجمته العرب أكثر من مرة.

فالحب عند المتصوفة أو ما يسمى بالهوى هو ابتلاء من الله أما عند أهل الحكمة والطب فهو امتزاج عناصر الجسد من سوائل الدم تحولاته وأنواعه. أما أهل الفلك فيربطون ذلك بحركات الكواكب وأوضاعها. ويستشهد ابن داود بما يقوله بطليموس في ذلك:

«فأما اتفاق الأرواح فإنه يكون من كون الشمس والقمر في المولدين في برج واحد.. إلخ».

فتسمية الكتاب بالزُهرة على الضم أوجب في هذه الحال من صرفه إلى الورود والحدائق كما فعل السامرائي، والزهرة هي عشتار كما رأينا وقد انتقل هذا الاعتقاد على الأرجح من ثقافات ما بين النهرين وسورية إلى الإغريق والرومان وأوروبا النهضة ففينوس الرومانية بديلة عشتار وقبلها أفروديت الإغريقية تتربعان كعشتار على مقام الزهرة الذي يومئ إلى الجمال والحب عند العرب.

كما يستشهد ابن داوود بآراء بزرجمهر ومسائلة كسرى له عن الحب ثم إن كتاب الزهرة يتخذ منحى تحليلياً لعاطفة الحب وما يتصل بها استفاد منه فيما بعد ابن حزم في كتابه المشهور طوق الحمامة. يتعمق ابن داوود حالات الحب وما يتصل به في خمسين باباً في الجزء الأول من الكتاب مستشهداً بمئة بيت من الشعر حول كل حالة في كل باب. مما دفع المستشرق نيكل المحقق الأول للكتاب بمساعدة الشاعر الفلسطيني إبراهيم طوقان (١٩٣٢م) ببيروت، الجامعة الأمريكية، أن يكتب مقدمته الثمينة ويربط نظرة ابن داوود إلى الحب بموقف الفلسفة الأفلاطونية الحديثة منه فالأرواح كما ترى هي أكر مقسومة وكل نصف كرة يبحث عن نصفه الثاني ليتحدّ به وتكمل الدائرة ويحصل الكمال والانسجام.

هذا السياق الحضاري السامي لعاطفة الحب والنظر إليها في هذا السياق والتحليل الشعري المكثف للحب وحالاته في مطلع كل باب من أبواب الكتاب وعمقه وتوسعه وارتباطه بفكرة البحث عن النصف الآخر واتصاله بالقدر والداء الذي لا علاج له لا يستبعد سياق تأثير حركات النجوم على الناس، يجعل الزُهرة بالضم لا بالفتح كوكب الحب هو عنوان الكتاب هذا الكوكب الذي يتحكم بمصائر البشر فيوقع ابن داوود في حب محمد بن جامع الصيدلاني مع صون العفة لعاطفة ترقى عن الغريزة إلى جمال الهيأة الأمر الذي دفع ابن داوود إلى تأليف كتاب الزهرة.

عشتار، الغصن الذهبي، والقصيدة الحديثة

معظم معلوماتنا عن أساطير الخصب وطقوسه جاءتنا بها الحفريات التي قام بها علماء الأنثربولوجيا (علم الإنسان) وزملائهم علماء الآثار.

إلا أن المرء لا بد أن يتساءل كيف لحضارات عريقة ضاربة في القدم تغيب في باطن الأرض وتندثر شعوباً ولغات وتقاليد ولا يبقى منها إلا الأثر الدارس والوشم الطامس، ثم تأتي اكتشافات العلوم الإنسانية الحديثة. وتزيح النقاب عن حضارات وثقافات ولغات حفظتها لنا النقوش والمدونات على أوراق البردي في وادي النيل وألواح الطين المشوي في أرض الرافدين وسورية. ونقوش الجزيرة، والسؤال هو ألم يبق من هذه الحضارات

الدارسة باقية في ذاكرتنا ولغتنا وتاريخنا أم أنها تراثات قديمة فحسب استردتها علومنا الإنسانية الحديثة شاركتنا الأرض والإنسان ولم تشاركنا التاريخ والزمان.

نحن طبعاً مدينون لهذه العلوم الحديثة واكتشافاتها باتساع معارفنا حول هذه الحضارات الدارسة. إلا أن الحضارة روح لا تموت وتبقى متمثلة في حضارات أخرى تأتي بعدها على غرار ما حدث في التاريخ القديم فيما يسمى بالشرق الأدنى.

ولا ريب أن دراسة التحولات من حضارة إلى حضارة للأفكار والرموز والشخصيات والصور يوفر متعة الاكتشاف التي يحس بها عالم الإناسة وهو يزيح النقاب عما يخبئه لنا باطن الأرض من ثقافات اندثرت، إلا أننا لندهش أحياناً أن بعضاً من رموز هذه الحضارات لم يبق فقط عبر التمثل والتحول بل بقي أيضاً عبر الذاكرة الشعبية أو الاجتماعية أو الأدبية في بعض الأحوال.

لقد صاحب حركة أبولو (١٩٣١-١٩٣٤م) اهتمام بالميثولوجيا الأوروبية ذات الجذور الإغريقية والرومانية. والدراسات الحديثة للميثولوجيا المقارنة أثبتت كيف هاجر كثير من الأساطير والرموز من الشرق إلى الغرب.

إن عشتار بابل هي ، دون ريب، أم فينوس الرومانية وأفروديت الإغريقية، وحاضنة لإيزيس المصرية وأخت عشتروت فينيقيا، إنهن جميعاً صورة أخرى عن عشتار ومسميات مختلفة لوظيفة واحدة وطقوس مشتركة.

إلا أن الإلحاح على دور عشتار في رد الحياة إلى تموز أو أدونيس بعد أن صرعه الخنزير البري الذي يجسد الشر يعبر عن معاناتنا الحديثة والحاجة إلى النهضة والقيام من الموت.

وهذا تحديداً ما يميز حركة مجلة شعر والمدرسة التموزية عن جماعة أبولو التي اتجه شعراء منها إلى أفروديت وفينوس لا عشتار وما يرافقها من طقوس الخصب وغلبة الحياة على الموت.

إن التحول من الأساطير الإغريقية الأوروبية إلى الأصول البابلية والكنعانية والمصرية القديمة ينطوي دون شك على الرغبة في العودة إلى الجذور والينابيع الدفينة في قلب حضاراتنا القديمة.

فليس هناك شاعر واحد من الحركة التموزية احتفل بفينوس أو أفروديت كجماعة أبولو، ومع تحليهم بروح الانفتاح على التراث الإنساني غربياً كان أو شرقياً إلا أنهم التصقوا بالأساطير السامية القديمة كعودة إلى الذات الحضارية وتعرف عليها والاعتزاز بها، كانت البدايات بعامل الانبهار بالرموز الوافدة ولكن شعراء المراحل التالية وجدوا ذواتهم في الرموز الأصلية والجذور الدفينة.

ولقد كفانا جيمس فريزر في «غصنه الذهبي» - وهو موسوعة انثربولوجية ضخمة- مؤونة البحث، وأعطانا صورة متكاملة عن أساطير الخصب محدداً دلالات الطقوس والرموز التي تعددت تسمياتها وأدوار أبطالها لكن دلالاتها واحدة كما في مصر وسورية وبلاد الرافدين وجنوب شرق آسيا.

وأكد فريزر على ثنائية الحياة والموت والنزول إلى العالم الأسفل والنهوض من الموت وصراع الجفاف والخصب رابطاً في تجليات أساطير الخصب وطقوسه، الجانب الأسطوري بالإنساني والطبيعي. فكانت الأسطورة بحق تفسيراً إنسانياً خيالياً لما يجري في عالم الإنسان والطبيعة من تقلب بين فناء وبقاء في دورة الزمن وتعاقبه الذي ينتقل من الشباب إلى الشيخوخة والموت. ومنهما إلى الحياة والشباب مرة أخرى.

وقد حرص جيمس فريزر على الحقل الدلالي المشترك هذا لأساطير الخصب وطقوسه وإن تعددت رموزه وأبطاله ، من عشتار بابل وتموز (إلى عشتروت فينيقيا وأدونيس) إلى إيزيس مصر وأزوريس، وآتيس جنوب شرق آسيا التي اتخذ أغلبها تسميات مختلفة في أساطير آثينا وروما وأوروبا التي ورثتهما: إلا أن دراما أساطير الخصب وطقوسه لا تتم بثنائي الأسطورة، الذكر والأنثى، لا بد من عنصر ثلاثي بينهما يمثل الموت حتى تتم دورة الحياة.

«ست» رمز الظلام في الأسطورة المصرية يقابله في الأسطورة البابلية والكنعانية الخنزير البري، أو العصابة التي تترصد تموز بالقتل في رواية بابلية أخرى.

وهذه الصورة التي أعطانا إياها جيمس فريزر عن أساطير الخصب وصراعها هي التي اجتذبت شعراءنا في الاتجاه التموزي في مجلة شعر واحتلت الصدارة بعد أن كانت بدائلها الأوروبية الرومانية الإغريقية (فينوس وأفروديت) هي الغالبة في حركة جماعة أبولو بأبعادها الرومانسية.

وحوافز الحركة الشعرية الحديثة ونزوعها هو الذي تمول بصورة عشتار وبدائلها من سياق إلى سياق ومن معنى إلى معنى على اختلاف الدلالات وتوحد الرمز والصورة. وتحولت صورة عشتار من رمز للجمال والإلهام والحب إلى رمز لصراع الحياة والموت، الخصب والمحل، الخير والشر، وتغلبت صورة عشتار المنقذة البطلة على الصورة الرومانسية وارتبطت الأسطورة بالواقع والواقع بالأسطورة مكتسبة دلالات جديدة من طموح المرحلة إلى الاستقلال والحرية والنهضة، فتأصلت الأسطورة بتجذرها بواقع الناس ومعاناتهم التاريخية.

إن رمْنَسة عشتار أي إعطائها صورة

رومانسية، وزحزحتها عن وظيفة الإنجاب والخصب وتغليب الحب على دلالاتها كان نزعة رومانسية مبكرة لم يكتب لها البقاء؛ لكن جماعة أبولو، ومن قبلها عباس محمود العقاد، تعاملت مع بدائل عشتار الإغريقية والرومانية والأوروبية أفروديت وفينوس اللتين طغت على صورتهما وظيفة الإلهام والحب والجمال.

إن التحول من فينوس وأفروديت الوافدتين من ميثولوجيا الآخر إلى عشتار وإيزيس ينطوي على دلالات أكيدة إلى العودة إلى الذات الحضارية والتعرف عليها.

يغني جبران عشتار كملهمة وينبوع للجمال والحب، ويسمو أبو القاسم الشابي في «عذارى أفروديت» إلى نسق الحب الخالد، ويسبغ عبد السلام في قصيدة فينوس عليها صورة ليلى ولبنى. ويعيد أحمد زكي أبو شادي صياغة أسطورة أفروديت وأدونيس لقصة الحب الذي يفاجئه الموت.

ويترجم العقاد قصيدة «فينوس على جثة أدونيس» مؤكداً على المعنى نفسه. فالنزوع العام في تصوير عشتار أو بدائلها أفروديت وفينوس وحتى إيزيس ينحو نحو دلالات عاطفية وصور إلهام عائمة بدل الوظيفة الأساسية التي كانت لها في طقوس الخصب وأساطيره ألا وهي دور البطلة والمنقذة من الموت.

أما الحركة التموزية ومجلة شعر فلا تحتفل برمز من هذه الرموز الإغريقية الأوروبية وتعود عودة واحدة إلى الأساطير المشرقية وتهيمن عشتار ورفيقها تموز على قصائد هذه الحركة ويحلان محل أفروديت وفينوس، أما أدونيس فيتماهى من جديد مع رديفه تموز وأصوله المشرقية بعد أن كان يظن أنه إبداع إغريقي وروماني.

وهكذا تصبح القصيدة في الحركة التموزية ذات اتجاهين الأول هو إحياء الميثولوجيا القديمة بابلية وكنعانية ومصرية وإعطائها هوية عربية لا في القصيدة فحسب بل في المسرحية أيضاً وتحميلها مضامين المعاناة العربية المعاصرة واستدعاء رموز تاريخية وفولكلورية عربية تقاربها. فما يعبر عن الحياة والموت والمصير والحب في هذه الميثولوجيات أصبح متداولاً في سياقات معاصرة، من خلال معاناة الحاضر الدائرة حول المعاني نفسها، برموزها الأصلية أو برموز تتداعى معها من الموروث العربي الحي. والاتجاه الثاني أن يسمو الشاعر بالقصيدة، من مستوى الذات إلى مستوى المعاناة الحضارية فتصبح تعبيراً عن، وعلامة على المعارك الفكرية والنفسية الدائرة لتثبيت الحضارة والهوية في صراع الوجود.

الجديد في نظرية الأدب المقارن

القسم الأول

د. عبد النبي اصطيف(*)

ربما كان يحسن بالمرء قبل الحديث عن «الجديد» في «نظرية» «الأدب المقارن» أن يعمد إلى تحديد ما يقصده بهذه المصطلحات الثلاثة التي تشكل عقد هذا العنوان.

فما الأدب المقارن؟

*الأدب المقارن مصطلح ترجمه العرب أول ما ترجموه عن الفرنسية، وكانت ترجمتهم له ترجمة حرفية، اي كلمة مقابل كلمة (**littérature** = الأدب، و **comparéé** = المقارن، والمجموع من الصفة والموصوف = الأدب المقارن) دون التفكير في استيعاب ما تنطوي عليه مفردتا «الأدب» و«المقارن» في المصطلح الفرنسي من دلالة. وتكرر الأمر نفسه*

(*) أستاذ الأدب المقارن والنقد الحديث، رئيس قسم اللغة العربية وآدابها في جامعة دمشق.

- العمل: الفنان إحمد ابراهيم عبد العال (السودان)

لاحقاً عند نقله عن الإنكليزية، عندما ترجم المصطلح الإنكليزي كذلك كلمة مقابل كلمة (comparative= المقارن، وliterature= الأدب، والمجموع من الصفة والموصوف= الأدب المقارن) دون البحث عن دلالة كل من الكلمتين في الثقافة الإنكليزية. علماً أن المصطلح أكثر من مجرد مفردة تحمل معنى لغوياً نستقيه من المعاجم اللغوية، ذلك أن دلالته غالباً ما تكون محورة عن الدلالة اللغوية الأصلية بغرض الإفصاح عن تضمنات يودها أصحاب الاختصاص فيه.

والحقيقة أن مصطلح «الأدب المقارن» بالفرنسية، أو littérature comparée أو comparativ literature بالإنكليزية، مصطلح يشير إلى الدراسة المقارنة للأدب، أي إنه يعني دراسة الأدب دراسة مقارنة، لأن كلمة «الأدب» في كل من اللغتين الفرنسية والإنكليزية كانت تعني- عندما سُكّ هذا المصطلح في كل من الثقافتين الفرنسية ثم الإنكليزية- «دراسة الأدب»، وهكذا فإن المقصود بكلمة «الأدب» في المصطلح الفرنسي والإنكليزي ليس «الأدب» بوصفه فناً جميلاً، وإنما دراسته وبالتالي فإن مصطلح «الأدب المقارن» هو «الدرس المقارن للأدب».

ولكن كيف تتم دراسة الأدب دراسة مقارنة؟ أو كيف يدرس الأدب درساً مقارناً؟

لقد اختلفت الإجابة على هذا السؤال خلال القرنين الماضيين، أي منذ نشأة هذا الحقل المعرفي في فرنسا في الربع الأول من القرن التاسع عشر، وستختلف في قابل الأيام، لأن كل عصر، وكل مجتمع، وكل ثقافة قومية، ستدرس أدبها القومي، وحضوره في الآداب القومية الأخرى فيه، وحضورها فيه، دراسة مقارنة تنسجم مع طبيعة هذا الأدب وصلاته بالآداب الأخرى، وصور التفاعل وآلياته بينه وبينها، وأنماط لقاءاته أو حواراته معها.

وعلى الرغم من هيمنة نزعة التمركز الغربية Euro- centrism على التفكير القاري الأوروبي الغربي والأمريكي الشمالي، وهي هيمنة متفهمة في ضوء حقيقة أن ولادة هذا الحقل المتميز، ونشأته ونموه، وتطوره، حتى العقود الأخيرة، قد تمت جميعها في أوروبة الغربية وأمريكا الشمالية، فإن ذلك لم يمنع من ظهور مدارس قومية مختلفة في الدراسة المقارنة للأدب، نتيجة تنوّع التقاليد الأدبية القومية واختلافها فيما بينها، واختلاف المؤثرات الفكرية والأيديولوجية التي حفزت مقاربتها للأدب المقارن.

وربما كان من أبرز هذه المدارس وأكثرها أهمية:



المدرسة الفرنسية التقليدية؛

المدرسة الأمريكية الحديثة؛

المدرسة الفرنسية الجديدة؛

المدرسة الأمريكية المعاصرة؛

المدرسة الألمانية، أو المدرسة الاستقبالية؛

المدرسة الاسكندنافية؛

المدرسة السلافيّة أو المدرسة الاشتراكية؛

وقد شهد الدرس المقارن مؤخراً إسهاماً لافتاً يعكس تجربتين مهمتين هما التجربة الهندية التي تستند إلى التنوع والغنى الهائلين للثقافات والآداب واللغات الهندية، والتجربة اليابانية التي تستند إلى انفتاح اليابان غير المسبوق على العالم ولاسيما بعد الحرب العالمية الثانية، وما رافق هذا الانفتاح من تحوّل تدريجي لهذه الدولة إلى ثاني أكبر قوة اقتصادية في العالم بعد الولايات المتحدة الأمريكية.

المدرسة التقليدية الفرنسية:

وهي المدرسة الأم في الدرس المقارن للأدب. ذلك أن فرنسة كانت أول حاضنة لهذا الحقل المعرفي الجديد، أو هذا النحو الجديد في مقارنة النصوص الأدبية بوضعها في إطار أوسع من إطارها القومي، هو إطار العلاقات الأدبية الدولية المحكومة بمقولة التأثير والتأثر الناجمين

بالطبع عن فسحة اللقاء والتفاعل بين التقاليد الأدبية القومية المختلفة.

ويرى أنصار هذه المدرسة أن الدرس المقارن للأدب ليس غير دراسة التأثيرات المتبادلة فيما بين الآداب القومية المختلفة، والناجمة عن صلات فعلية قائمة بين هذه الآداب. ولذلك فإنه يغلب عليها البحث التاريخي الذي يسعى جاهداً للتحقق من وجود صلة فعلية بين الأدب المؤثر والأدب المتأثر، ثم يعمد إلى دراسة وجوه هذا التأثير في النص الأدبي الذي هو موضع اهتمام الدارس الأول. ولما كان البحث التاريخي يستهلك جلّ طاقات الدارس وقدراته ووقته، فإنه ربما لا يجد وقتاً كافياً لتدبّر النص الأدبي بوصفه بنية كلية متماسكة تحمل دلالة ما، وتنطوي على وظيفة جمالية تسود غيرها من وظائف عملية التوصيل التي يقع النص الأدبي في القلب منها، بوصفه الرسالة التي تنقل في هذه العملية.

المدرسة الفرنسية الحديثة:

والتي أفادت من المراجعة الذاتية للمدرسة التقليدية، مثلما أفادت من النقد الخارجي لهذه المدرسة، فحاولت تجاوز ما وجّه إليها من اعتراضات أعاقت فيما يبدو تطور الدرس المقارن للأدب ليغدو منهجاً متماسكاً منسجماً داخلياً مع نفسه. وقد استلهم أتباع هذه المدرسة من المقارنين الفرنسيين الجدد الكثير مما حققته المدرسة الأمريكية من إنجازات منهجية تتصل بطبيعة الدرس المقارن ووظيفته، فسعوا للانتقال من دائرة البحث التاريخي عن الصلات الفعلية القائمة بين مختلف الآداب القومية إلى دائرة النقد الأدبي الذي يتدبّر النص الأدبي تدبراً نقدياً، ويقاربه من منظور أوسع من المنظور التاريخي، وعلى أكثر من مستوى. وربما كان من أبرز ما يميز هذا المنظور أنه يأخذ بالحسبان صلة النص الأدبي المدروس بالنصوص الأدبية، وغير الأدبية، الأخرى، والتي تنتمي إلى ثقافات قومية مختلفة، مثلما يأخذ بهذا الحسبان صلته بالفنون الجميلة، وعلاقاته بالمعارف والعلوم الأخرى. كما أنه يفسح المجال واسعاً لدراسة الصور والأفكار المسبقة التي تنشئها الشعوب والأمم المختلفة بعضها عن بعضها الآخر، مما بات يعرف اليوم بعلم الصور أو "Imagelogy".

المدرسة الأمريكية الحديثة:

والتي قامت على جهود المقارنين الأوربيين الوافدين إلى الولايات المتحدة الأمريكية، أثناء الحرب العالمية الثانية وبعدها، من أمثال رينيه ويليك، وإريك

أورباخ، وليو شبتزر، وكورتيس، وغيرهم. والحقيقة أن هذه المدرسة كانت انقلاباً حقيقياً في ميدان الدرس المقارن للأدب تحدى هيمنة المدرسة الفرنسية التقليدية، وزعزع سلطة الأنموذج الفرنسي التقليدي الذي رسخته معظم الممارسات المقارنة حتى منتصف القرن الماضي. ولهذا فإنها سعت منذ البداية إلى رفض الشرطين اللذين ألحت عليهما المدرسة الفرنسية بوصفهما متطلبين ضروريين للشروع في الدراسة المقارنة، والمتمثلين بـ:

- وجود صلة فعلية بين الأدبين المدروسين، أو فيما بين الآداب التي هي موضع نظر الدارس المقارن؛
- واختلاف اللغة القومية بين الأدبين المدروسين أو الآداب المدروسة.

كما سعت إلى توسيع أفق الدرس المقارن ليشمل صلات الأدب بالفنون الجميلة والمعارف الأخرى والتي كانت تدرس عادة خارج دائرة الأدب المقارن، وإلى الارتداد بالدرس المقارن إلى دائرة النقد الأدبي حيث العناية الأولية تنصرف إلى تدبّر النص الأدبي نقدياً بغرض الكشف عما ينطوي عليه من آفاق جمالية تتجاوز لغة قومية محددة، أو أدباً قومياً محدداً، أو ثقافة قومية معينة.

المدرسة الأمريكية المعاصرة:

والتي حوّلت الدرس المقارن إلى منهج نقدي في دراسة الأدب، أي إلى نقد مقارن يدرس النص الأدبي دراسة معززة بمسعى جاد إلى تغطية جميع صلاته عبر اللغوية، وعبر السياسية، وعبر النوعية، بغرض الوصول إلى فهم أعمق له، وتقدير ما ينطوي عليه من قيم جمالية وفنية. وربما كان من أبرز اتجاهات هذه المدرسة الاتجاه مابعد- الاستعماري Post- Colonial Trend الذي أخذ نفسه بمبدأ القراءة الطباقية "Contrapuntal Reading" وعكف على دراسة آلية انتقال النظريات في ظل عالم الاستعمار وعالم ما بعد الاستعمار الذي يعيش أطرافه جميعهم في ظل التركة الامبريالية The Imperialist Legacy. وثمة اتجاه آخر حديث العهد جداً، ولكنه واعد تقوده غاياتري شاكرافورتي سبيفاك Gayatri Chakravorty Spivak يحاول أن يفيد من معطيات ما يسمى بـ «دراسات المنطقة» "Area Studies"، أو «الدراسات الإقليمية» "Regional Studies" في تطوير الدرس المقارن ونزع أغلال المركزية الغربيّة عنه.[1]

المدرسة الألمانية، أو المدرسة الاستقبالية:

والتي تعنى بتلقّي الآداب خارج حدودها القومية أو اللغوية أو السياسية، فتدرس

هجرتها وانتقالها من موطنها الأصلي إلى المغتربات، وتناقش آليات تلقيها وأشكاله وما طرأ عليها من تحولات في أثناء ترحالها وحلّها في مواطنها الجديدة التي تلقتها فيها دوائر مختلفة من القراء والمترجمين والنقاد والكتاب الذين رأوا فيها مصادر إلهام وحوافز على التغيير والتطوير.

المدرسة الاسكندنافية:

والتي ترى الدرس المقارن للأدب على أنه دراسة للأدب الشفوي الذي ينتقل شفاهاً بين البلدان دون أن يعرف أية حدود سياسية أو قومية أو لغوية أحياناً.

المدرسة السلافية:

والتي تستلهم الفلسفة الماركسية في تدبّرها للمشابهات الملاحظة بين الآداب، فتردها إلى المشابهات القائمة بين البنى التحتية المنتجة لهذه الآداب. ذلك أن التشابه في مراحل تطور المجتمعات الذي ينطوي على تشابه فيما بينها في البنى الاقتصادية لابد أن يؤدي، في عرف أتباع هذه المدرسة، إلى تشابه في مكوّنات البنى الفوقية والتي يشكل الأدب واحداً من أهمها. وبالتالي فإن أي تشابه يلحظه الدارس المقارن بين عملين أدبيين ينتميان إلى أدبين قوميين مختلفين، يمكن ردّه إلى التشابه الموجود بين البنيتين التحتيتين للمجتمعين اللذين أنتجا هذين العملين، وليس من الضرورة أن تكون بينهما أية صلة مباشرة أو غير مباشرة، لأن البنى التحتية المتشابهة تفرز بالضرورة بنى فوقية متشابهة، وهذا التشابه هو سر المشابهات التي نقع عليها بين الأعمال الأدبية التي تنتمي إلى آداب قومية مختلفة بصرف النظر عن أية علاقة قد تقوم فيما بين هذه الآداب.

❖ ❖ ❖

ويقوم أنصار هذه المدارس القومية وغير القومية للدرس المقارن للأدب، والتي تمتح من تقاليد فكرية وثقافية وأدبية ونقدية مختلفة ومتنوعة، بالكثير من النشاطات التي تهدف إلى تطوير الدرس المقارن للأدب، أو المنهج المقارن في الدراسة الأدبية كما بات يعرف اليوم: طبيعة ووظيفة وحدوداً. والغالب في هذه النشاطات أنها تنصرف إلى الدراسات التطبيقية الواسعة في مختلف وجوه الدرس المقارن للأدب. وربما كان من أبرز هذه النشاطات:

❖ المؤتمرات الدورية (الجهوية، والقومية، والإقليمية، والقاريّة، والدولية)

❖ النشرات الدورية (من نشرات،

ومجلات، وسلاسل كتب، ووقائع مؤتمرات، وكتب سنوية)

فضلاً عن النشاطات الجامعية والبحثية التي تتم في الجامعات ومراكز البحوث الخاصة بالدرس المقارن، وتتوج عادة ببحوث علمية تنشر في الدوريات أو الكتب الفردية أو الجمعية، أو برسائل جامعية في مرحلة الدراسات العليا: الدبلومات العالية، والماجستير، والدكتوراه.

ومن الطبيعي أن تفرز هذه الدراسات التطبيقية في نهاية المطاف حصيلة نظرية تتمثل بنماذج من التفكير المنظم في قضايا الأدب المقارن وآلياته، وما تنطوي عليه من تضمنات منهجية تغني النظام المعرفي الذي يحكم هذا الحقل العلمي، وهي بهذا المعنى تفرز باستمرار «جديداً» في «نظرية الأدب المقارن» أو «نظرية الدراسة المقارنة للأدب».

وثمة أمر في غاية الأهمية تنبغي الإشارة إليه، وهو أن الأدب بوصفه فناً جميلاً مفتوح open system لأنه نظام للممكن، وكذلك فإنه نظام للموجود بالقوة أيضاً. ومعنى هذا أن الأدب نظام في حالة تغير مستمر، لأنه نظام ينبثق أساساً عن الإنتاج الأدبي ليس في تقليد أدبي قومي واحد، وإنما في جميع التقاليد الأدبية الداخلة في عملية التفاعل بين الآداب. وإذا ما تذكر المرء أن العقود الأخيرة قد شهدت ثورة في عالم الاتصالات، وبالتالي في عملية التواصل بين الأمم والشعوب والمجتمعات الإنسانية، فإنه يمكن أن يتصور بالتالي الأفق غير المحدود لـ «**الجديد**» الذي يمكن أن يأتي به الإنتاج الأدبي الذي يملي بدوره «جديداً» في دراسته وتدبّره تدبّراً مقارناً؛ وبعبارة أخرى، فإنه لابد من «جديد» مستجد في نظرية الدرس المقارن للأدب.

ولكن هل هذا «الجديد»، جديد مطلق؟

الجواب على سؤال كهذا سيكون بالنفي. فبذور الجديد تكمن دائماً في طيات القديم، ولاسيما في المعارف والعلوم الإنسانية التي تؤسس أنظمتها على التجارب الإنسانية المتجددة باستمرار. وعبقرية المسعى الإنساني تتمثل في الوقوع على هذه البذور، ثم في تهيئة التربة الصالحة لاستنباتها حتى تثمر الثمر الطيب المرجوّ الذي يغذي التطور والتقدم الإنسانيين.

❖ ❖ ❖

وبعد ما تقدّم من إيضاحات، كان لابد منها، لمسألة «الجديد في نظرية الدرس

المقارن للأدب». ما «الجديد» الذي يمكن أن نناقشه في هذا الحقل المعرفي الذي تتنامى أهميته وخاصة من الناحية العلمية والتطبيقية في حياتنا الثقافية الراهنة؟

يبدو أن أفضل طريق لتخطيط ملامح هذا الجديد يمكن أن يتخذ محاولة رسم حركته العامة، يتلوها تتبع لأطياف هذه الحركة، وسعي للوقوف على تفاصيل هذا الجديد.

يلاحظ المتتبع لمسار تطور الدرس المقارن للأدب حتى منتصف القرن العشرين أنه حركة باتجاه المركز Centripe-tal، وبالمقابل فإن أهم ما يطبع مسار التطورات التي تلت الحرب العالمية الثانية، ولاسيما العقود الثلاثة الأخيرة من القرن المنصرم، هو أنه حركة باتجاه الأطراف Centrifugal بعيداً عن هذا المركز: أي أنه حركة تقف على النقيض تماماً من حركة مسار الدرس المقارن للأدب حتى منتصف القرن العشرين.

ولكن ما طبيعة هذا المركز الذي يجري الحديث عنه والذي تمضي جميع الطرق في اتجاهه حيناً، ويغدو بالتالي نقطة التقاء وتجمع لسالكي هذه الطرق؟

وما هذا المركز الذي تتشظى مسارات الطرق الصادرة عنه حيناً آخر منطلقة في جميع الاتجاهات، بعيداً عنه باتجاه قوس من أقواس المحيط؟

إنه «الغرب» "the West" بالمعنى الثقافي للكلمة، وما يحيط به من هالة الأفكار والنظريات التي تحفز التفكير في مختلف القضايا المتصلة بالعلاقة بين «الأنا» الغربية، و«الآخر» غير الأوروبي/ الغربي، والتي اصطلح على نعتها بنزعة المركزية الأوروبية Euro- centism، والتي تتمثل بنظرة عامة إلى كون مركزه أوروبة الغربية، يجسّد العقل والقلب ومركز الثقل النوعي والمحدد في أي نشاط إنساني يهدف إلى التقدم والتطور الماديين والمعنويين.

ولما كان الدرس المقارن للأدب نشاطاً إنسانياً يستهدف فهم التجربة الأدبية الإنسانية، فقد كان عرضة للتأثر بهذه النظرة، والذي تجلى بجملة من الأمور ربما كان أبرزها:

١- على الرغم من أن الحديث عن الأدب المقارن كان يعني «الحديث عن تفاعل آداب العالم بعضها مع بعض»، فإن «الحقل كان منظماً من الناحية المعرفية كنوع من التراتبية التي تحتل أوروبة وآدابها المسيحية اللاتينية المركز والموقع الأسمى منها» [2]. وهكذا وجدنا لاحقاً أن العمل

الجامعي (وهو الأهم في ميدان) الأدب المقارن قد حمل معه مفهوم «أن أوروبة والولايات المتحدة معاً كانتا مركز العالم، لا بفضل موقعها السياسي وحسب، بل لأن آدابهما كانت الأكثر جدارة بالدراسة أيضاً» [٣]، وأن آداب الأمم والشعوب الأخرى، مهما كانت درجة عراقتها، ومهما اتسع انتشارها من الناحية الجغرافية، ومهما كان إنتاجها سامياً ورائعاً، هي بالتأكيد، في نظر المفتونين بتفوق أوربة/ الغرب، أقل منزلة من الأدب الغربي.

يكتب اللورد ماكولي متحدثاً عام ١٨٣٥ إلى اللورد بينتينك، الحاكم العام للهند في تلك الفترة:

«لم أجد قط واحداً من بينهم (أي المستشرقين) استطاع أن ينكر أن رفاً واحداً من مكتبة أدبية جيدة كان يعدل جماع الأدب الأصلي للهند والجزيرة العربية. إنني بالتأكيد لم ألتق قط بمستشرق غامر بالزعم بأن الشعر العربي أو الشعر السنسكريتي يمكن أن يقارن بشعر الأمم الأوربية العظيمة» [٤].

ومن المؤسف أن هذه النظرة العنصرية في جوهرها، والعابثة في موقفها، قد امتدت إلى المترجمين الأوربيين أيضاً، الذين كانوا يمارسون عملهم في ترجمة آداب الأمم غير الغربية بدرجة دنيا من الاحترام لما يترجمون. وأكثر من هذا فإنهم كانوا في غاية السماحة مع أنفسهم عندما كانوا يمنحونها مطلق الحرية في العبث بالإنتاج الأدبي لهذه الأمم، وتغييره على هواهم، زاعمين بكل غطرسة، هي دون شك غطرسة الجاهل المفتون بما تيسّر له من قوة وسلطان، بأنهم إذ يفعلون ذلك إنما يخدمونه ويرتقون به أو يضيفون إليه ما ينقصه جوهرياً، وهو الفن على حد زعمهم.

يكتب إدوارد فيتز اجيرالد، مترجم رباعيات الخيام، (الذي خُلّد بترجمته لها بأكثر مما خُلّد بشعره الذي لا يرقى حتى إلى ما دون ركبة شعر الخيام)، إلى صديقه كويل في العشرين من آذار من عام ١٨٥٧م:

«إنها لتسلية أن أفعل ما يحلو لي بهؤلاء الفرس الذين- فيما أعتقد- ليسوا شعراء على درجة كافية لإخافة المرء من ممارسات كهذه، والذين هم في الحقيقة بحاجة إلى بعض الفن ليصوغهم» [٥]

٢- أن المقارنة التي ينطوي عليها الدرس الأدبي المقارن ينبغي أن تظل محصورة بين النظراء والأنداد، وبالتالي فإنها غالباً ما تقتصر على الآداب الأوروبية، وآداب أمريكا الشمالية. وهكذا

انشغل مقارنو القرن التاسع عشر، وخلفاؤهم في مطلع القرن العشرين وحتى منتصفه تقريباً بالأدباء الغربيين دون غيرهم، مما أثار حفيظة بعض المتنورين منهم من أمثال (رينيه إيتيامبل، ورينيه ويليك وغيرهما)، فدعوا إلى الاهتمام بالآداب الأخرى وخاصة آداب الشرق الأدنى والأوسط والأقصى.

٣- أن تجارب تفاعل آداب الأمم الأخرى فيما بينها، أو تفاعل آدابها مع آداب الغرب، ليست بذات شأن كبير، لأنها لا يمكن أن تسهم في إغناء أو تطوير الدرس المقارن للأدب بشكل عام، وبالتالي لا تثريب على المقارنين الغربيين إن أهملوها، أو لم يسعوا إلى إدماجها، وإدماج ما تنطوي عليه تجاربها في التفاعل مع الآداب المختلفة من تضمنات منهجية، في البحث النظري الخاص بالدرس المقارن. ولذلك فإنهم نادراً ما كانوا يفيدون من هذه التجارب في تطوير مقارباتهم المقارنة لآدابهم، أو للآداب القومية الأخرى.

٤- أن «الأدب الغربي»، بأجناسه الرئيسة والفرعية، وتقنياته الفنية، وحساسياته النفسية والاجتماعية والدينية والفنية، وقيمه الجمالية، ومشاغله الإنسانية، أصبح المعيار criterion الذي تقوّم به الآداب الأخرى، ويقاس به مستوى رقيّها. بل وأكثر من هذا فإن عملية التحوّل مما يسميه الغرب المرحلة التقليدية (ويقصد بها المرحلة التي تعيشها المجتمعات الأخرى التي لم تبلغ بعد ما بلغته المجتمعات الغربية من تقدم وتطور) traditional stage إلى المرحلة الحديثة modern stage، غدت تعني في الحقيقة تحوّلاً من المرحلة غير الغربية إلى المرحلة التغريبية في ميدان الأدب (وغيره من ميادين النشاط الإنساني). وبعبارة أخرى لقد غدا الأدب الغربي المثال الذي يجسّد جميع القيم الإيجابية التي ينطوي عليها هذا الفن الجميل الذي ندعوه بالأدب، أو لنقل إنه النموذج الأوليّ الذي ينبغي لـ «الآخر، غير الغربي/ الأوروبي أن يقيس به أدبه، أو يحكم عليه من خلاله، ويسعى جاهداً لتمثله متخذاً منه المثال الذي يحتذى، والمآل الذي يطمح إليه.

لقد كانت جلّ التطورات التي شهدها الدرس المقارن للأدب حتى نهاية الحرب العالمية الثانية وما بعدها بعقد أو عقدين محكومة بهذه الحركة باتجاه المركز الأوروبي والتي تجلّت بهيمنة نزعة المركزية الأوروبية على جملة النشاطات المقارنية في الغرب وسائر العالم الذي كان يدور في فلكه (ربما باستثناء الاتحاد السوفيتي والدول الاشتراكية الأخرى التي كان يحكم

دراسة الأدب فيها توجه آخر، وكان ينظر إلى الأدب المقارن على أنه بدعة غربية لا تتفق مع التوجهات الاشتراكية التي تقارب علاقات الآداب فيما بينها مقارنة تستند إلى التفكير المادي الماركسي- اللينيني، ولم تتضح ملامح هذه المقاربة إلا بعد منتصف القرن العشرين وبعد الانحسار التدريجي للنفوذ الستاليني، فيما بات يدعى بفترة ذوبان الثلوج The Thaw).

ولكن شيئاً ما بدأ يتغير منذ خمسينات القرن الماضي، عندما بدأ التحوّل في الدرس المقارن للأدب يظهر على شكل سعي جاد ومتدرج إلى زعزعة أهمية هذا المركز والانطلاق باتجاه المحيط بحثاً عن آفاق أوسع لهذا الحقل المعرفي.

ونظرة الطائر المحلق إلى مسارات هذا المسعى تبين أنها آخذة بالمضي بعيداً عن هذا المركز في كل وجه، وأنها من الغنى والتنوع والإثارة إلى درجة تستحق معها معالجة مفصّلة في الجزء الثاني المكمل لهذا البحث.

الحواشي

١- انظر كتابها:

Gayatri Chakravorti Spivak, Death Of A Discipline

(Columbia University Press, New York, 2003).

٢- انظر:

إدوارد سعيد،

الثقافة والإمبرالية، نقله إلى العربية وقدّم له كمال أبو ديب (دار الآداب، بيروت، ١٩٩٦) ص ص (١١٣).

٣- انظر: إدوارد سعيد،

الثقافة والإمبريالية، ص ص (١١٤)

٤- انظر:

Susan Bassnett,

Comparative Literature: A Critical Introduction

Blackwell, Oxford, 1993), p.17

٥- انظر:

Susan Bassnett,

18 Ibid,p.

تجارب نسائية عربية في الرواية

نبيل سليمان(*)

خلال السنوات الخمس المنصرمة من هذا القرن، تضاعف زخم مساهمة الكاتبة العربية في الرواية. وقد بدأ هذا الزخم في العقد الأخير من القرن الماضي، حتى بات ما يصدر من روايات الكاتبات في سنة يربو على ما صدر لهن خلال كل ما سبق الزخم منذ البداية الجنينية للرواية العربية، ومن اللافت جداً في هذا الزخم تواتر الأصوات الجديدة في العمل الأول، وغلبة الحضور النسائي في ذلك.

(*) نبيل سليمان: أديب وناقد وناشر سوري.

- العمل الفني: زهير حسيب.

تقدم هذه الدراسة ستاً من الكاتبات في ست من رواياتهنّ الجديدة. وفي هذه (العيّنة) ثلاث يكتبن الرواية لأول مرة هنّ (نجاح محمد يوسف ـ تونس) و(سارة حيدر ـ الجزائر) و(صباح خليل متعب ـ العراق). أما الكاتبات الأخريات فقد عرفت لهن من قبل مساهمة روائية أو أكثر، وهنّ (نعمة خالد ـ فلسطين) و(سلوى بكر ـ مصر) و(أندريه شديد ـ مصر).

ولعل هذا الاختيار يضيئ المساهمة النسائية في الرواية، بكل ما فيها من تنوّع وخصوية واختلاف وتفاوت.

١ ـ أندريه شديد: اليوم السادس

إذا كانت أندريه شديد مصرية الأبوين والنشأة، فهي لبنانية نسبة إلى أصل والدها اللبناني، وسورية نسبة إلى أصل والدتها السورية، وفرنسية نسبة إلى اللغة التي تكتب بها وإلى فرنسا حيث استقر بها المقام. وأندريه شديد التي ولدت عام ١٩٢٠ شاعرة، صدر ديوانها الأول (كلمات عن صورة) عام ١٩٤٩. ومن أعمالها الشعرية ديوان (الأرض الحبيبة) صدر عام ١٩٥٥، وعنوانه هو الاسم الذي سمّت به مصر. وقد كتبت أندريه شديد أيضاً المسرحية، ومن مسرحياتها: (بيرينيس المصرية) التي صدرت عام ١٩٦٨، كما كتبت القصة القصيرة، ومن مجموعاتها (صحوة الفوافي ـ ١٩٥٣) و(منزل بلا جذور ـ ١٩٨٠). وإلى كل ذلك، كتبت أندريه شديد الرواية، ومن رواياتها (اليوم السادس ـ ١٩٦٠) والتي ترجمها إلى العربية حمادة ابراهيم.

تتصدر هذه الرواية بقولة أفلاطون: "استمع.. ستظن أن هذه أسطورة، ولكنها في رأيي منقولة، فاستمع إلى ما سأتلوه عليك على انه حقيقة". فكأن الكاتبة تدرك أن ما ستسرده سيلتبس على القارئ بالأسطورة، لذلك تلحّ على أنه (واقع) بعينه، وكم من واقع أغرب من الخيال، كالذي تصوره رواية (اليوم السادس) من تفشي الكوليرا في قرية بروات وفي القاهرة. بل كم من شخصية واقعية تضاهي شخصيات الأساطير، مثل شخصية الجدة أم حسن، ابتداءً بعودتها فجراً إلى قريتها بعد سبع سنين، حيث يبادرها صالح ابن أختها: "لقد وصلت بعد فوات الأوان، ولم يعد هنالك لاستقبالك إلا الأموات". فالكوليرا فتكت بالقرية التي لاتهم أهل المدن في شيء، كما يتابع صالح، محدثاً عن إخفاء أهل القرية لمرضاهم ولموتاهم، لأن مكافحة الوباء تعزل المصابين في الخيام وتحرق الموتى والديار. وتصف الرواية ذلك الفضاء بألمعية: الطين والأكواخ والساقية وشاطئ النيل وأشجار السمر والدغل من أوراق البردي والبثر ذات



الرقاص و.. والفراغ: فراغ الوباء، إذ لا فلاح ولا جاموسة ولا طفل يرقد فوقها ولا.. سوى الوباء الذي أودى بسلمى أم صالح وشقيقة أم حسن ومولدة القرية التي كانت تضحك بأعلى صوتها، فإذا بها جثة يخبئها أبناؤها في الخزانة كي يدفنوها الليلة سراً.

تؤوب أم حسن إلى القاهرة وقد بدّلت منها زيارتها الخاطفة إلى بروات ما بدلت. وفي الهامش / القاع الذي تقيم فيه مع زوجها القعيد ومع أمه ومع حفيدها الطفل - أين أبواه؟ - ترسم الرواية عالماً آخر يضاهي في بؤسه عالم بروات. وأول من يلاقيها إبان عودتها هو البدوي علي مطلقاً حكمته: حيثما كثر الناس فسد الهواء. وهو يودع أم حسن بما يرويه: "عندما خلق الله الأشياء أضاف إلى كل منها شيئاً آخر. قال العقل: إني ذاهب إلى سوريا، فقال له: التمرد سأذهب معك، وقال البؤس إني ذاهب إلى الصحراء، فقالت له الصحة: سأذهب معك، وقال الثراء: إني ذاهب إلى مصر، فقالت له الطاعة: سآتي في صحبتك".

يؤثر البدوي الصحة مع البؤس فيعود إلى صحرائه، وتروح أم حسن - واسمها صديقة - تكابد، حيث توقع الكوليرا حفيدها، فيترك المدرسة التي كان المعلم يحدّث فيها أن اليوم السادس هو بعث حقيقي، لكن الكوليرا ستكذب المعلم وتودي به، بعدما خطفت الحفيد الطفل إلى المستشفى ستة أيام تلو ستة أيام، وبعدما رمته في الشوارع والحارات وأم حسن

تسعى خلفه، بينما اليوم السادس / يوم البعث ينأى، فتتخفى أم حسن مع حفيدها عن مكافحة الوباء في واحد من بيوت الحي الذي كانت تعمل فيه غسالة، إلى أن تحول مؤامرة عودتها والحفيد إلى بروات في قارب على النيل.

من لحظة إلى لحظة في مكابدات أم حسن تتقد الرواية مخيلة ولغة وهي تعبّر عن الحس الإنساني العميق إزاء المرض والموت والحياة والآخر والطبيعة. فأم حسن التي يطقطق قلبها كقشرة شجرة قديمة تهدئ الطفل بقولها ما يخطر بباله: "إن شارب الكاتب العمومي مصنوع من العشب الرفيع، والخطابات التي يحررها رقيقة كالأهداب. وعندما تكبر ستصبح خطاباتك أنت مثل النجوم، مثل الشوارع الواسعة مثل المدن". وفي الرحلة النيلية إلى بروات تحدو أم حسن بالأسماك التي تتلامع في قاع القارب: "هي بساط من الفضة" وبالشمس التي تلعب وحدها، وهي دائماً خلف الوجوه السوداء، تختفي ولا تموت أبداً: "إنها تعود دائماً.. والمرض كذلك". والمرض قناع و"شبكة كبيرة نقع فيها مثل السمك، ولكن هناك دائماً أسماك تناضل وتنجو". ولكي تنجز الرواية بالمخيلة واللغة والحس الإنساني العميق أسطورتها، يصير اليوم السادس إيقاعاً، يبعث فيه الطفل المحتضر بعد أن تكون الكوليرا / المرض/ الموت قد أوفت حقها، فهذا الطفل الذي يرقد "ليس سوى صورة، صورة لطفل الغد. إن اليوم لا يعدو شيئاً، ما دام الغد يقترب".

عبر ذلك توفّر الرواية للشخصيات الأخرى مهما تكن ثانوية مثل البناء الذي توفّره للشخصية المحورية، كالطفلة الجائعة التي تصادفها أم حسن وتطعمها، ويتولاها السرد وهي تتناول الرغيف وتؤرجحه، فنقرأ: "وشمته ولصقته بخدها لكي تشعر بسخونة الرائحة. وشعرت أم حسن أن الطفلة تهار. كان خداها يأكلانها من الداخل، وكان وجهها يذوب، وبشرتها ترتخي حول عنقها، وأسنانها تصفر، وأطلقت صرخة وخرجت بسرعة من الحانوت". أما شخصيات مروّض القرود (أوكازيون) وقرده (مونجا) وصاحب القارب النوبي وخادمه دسوقي، فيتعزز حضورها منذ تخفت أم حسن وحفيدها حتى انتهت الرحلة البحرية بالعودة إلى بروات. فقد جمعت المصادفة بين أم حسن وأوكازيون الذي يأسف لأن الوباء في نهايته بعدما عرف كيف يجعل منه منجم ذهب، ويعرض على أم حسن أن ترشده على من يخفون مرضاهم، وهي التي تخفي الطفل عن العيون.

تعرض المرأة نصف مدخراتها على هذا الذي يعرف كل ما يجري في المدينة، لقاء

تدبير سفرها بحراً إلى بروات. فالسفر براً سيكشف الطفل. ويصلها أوكازيون مع صاحب القارب. ثم يبلغ موعد الرحيل وقد أقلع القارب، فيخيره صاحبه النوبي بين العودة سباحة ومتابعة الرحلة. لكن أوكازيون لا يعرف السباحة، لا يعرف إلا الأرض، فيمضي مع أم حسن هاتفاً: "أنا حر.. ولا شيء يربطني بأي مكان..". إلا أن هذا الحرّ يبدو هشاً عندما يوشك قرده أن يموت. والقرد سيكشف مخبأ الطفل، فيحرض أوكازيون النوبي على أم حسن التي تتصدى لأوكازيون "سأنزع أحشاءك إن لم تلزم الصمت". ويساند النوبي المرأة مغنياً: "أنا أغني للقمر/ والقمر يغني للعصفور/ والعصفور للسماء/ والسماء للماء/ والماء يغني للشراع/ والشراع بصوتي / يغني للقمر/ وهكذا دواليك/ في الأرض والسماء / ستضيع أغنيتي/ وحيث يرتفع السواد / ستمحّي أغنيتي". وبينما يكبر أوكازيون سنوات ليلة اكتشاف الطفل، يُكبر النوبي شجاعة أم حسن لإنقاذ الطفل "ربما كان لدى أم حسن من الحياة ما يكفي لشخصين". وفي تلك الليلة تسترجع أم حسن شبابها وعشق زوجها لها، حتى إذا أصبح الصباح ورأت الشمس والنهر قالت: "سيبلغ الكوكب ذروته، ثم يميل للمغيب، ويأفل، وبعد ذلك يولد من جديد. وعند شروقه القادم يكون الطفل قد صرع الموت".

ببلوغ نهاية الرحلة يتحول أوكازيون إلى التعاطف مع أم حسن التي تلتقي على الضفة بين النساء من شفي طفلها من الكوليرا. وفي هذا اليوم السادس يوم البعث، تعلن أم حسن شفاء حفيدها قبل أن تراه، لكن الطفل كان قد مضى، وأسطورة الموت والبعث ستكون قد صارت رواية تشفّ رموزها. كما عبّر المترجم. بين القضاء والقدر (الكوليرا) والطفل (الإنسان الضعيف) وأم حسن (الحب والإيمان بالحياة والمستقبل).

٢- صباح خليل متعب: كل شيء يحدث في أوان

"ماتت أمي أثناء ولادتي"

ومرّ على نشوب الحرب زمن طويل"

بهاتين العبارتين تبدأ رواية **(كل شيء يحدث في أوان)** وهي باكورة صاحبتها الكاتبة العراقية صباح خليل متعب.

تؤشر هاتان العبارتان في الزمن الروائي إلى الحاضر الذي سيتعيّن بالانتفاضة في الجنوب العراقي. والحرب إذن هي حرب الخليج الثانية. وبمحاولة تكسير الزمن بين الماضي القريب والحاضر، من الحرب إلى الحصار إلى

الانتفاضة؛ تقع الرواية في واحد من أشراك الحداثة: اللعب بالزمن.

من ذلك الماضي تسترجع الراوية ذكرى عيد ميلادها العاشر وفقدان الأم، والشقيق هاشم الذي سيصير شهيداً، والشقيقة رقية التي ستتزوج ويصير زوجها من مفقودي الحرب. كما تسترجع الراوية من الأمس القريب دراستها الصحافة في الجامعة في العاصمة. وسرعان ما سيبدو أن الراوية تسوق كل ذلك من أجل ما تسوقه من الحاضر، سواء في تعلقه بالأب حسين أبو الورد، أم بالانتفاضة وقمعها.

لقد تعنونت الرواية بحكمة الأب الذي يدرّس اللغة العربية في ثانوية الناحية، وهو الرجل المريب الذي يختلف فيه الناس: فمنهم من يراه داهية ومنهم من يراه قديساً. أما ابنته، فتراه خائفاً يتابع بقلق الطائرات والصواريخ ويردد: "نحن الرجال من العيب أن يخاف". وترى البنت أباها خائفاً من ألا يحسن تربيتها، وخائفاً من الخطر الذي يداهم الفتيات اللواتي فقدن أمهاتهن، ولذلك تستبطن مخاطبته: "لا تكن أبي وأمي في آن واحد.. إن ذلك يتعبك ويتعبني". وحين تعزم على الجهر بما تستبطن يعتقلونه، فيجتاحها اليتم من جديد، ويطلع من الماضي الأب الذي يتخذ صورة الأم: "فهو حين يدخل معي إلى الحمام ليغسلني كان يمنحني من الألفة ما ينسيني أنه أبي فقط"، كما يطلع تمنيها في أن يرجو لها زواجاً كما يرجو لأختها رقية، أو تمنيها في أن يعاقبها فيه ذلك الرجل الخمسيني الذي "أحببته وشغفت به من كل قلبي".

على إيقاع الدعاء - ومن كثيره في الرواية: انهض يا بو الأئمة وردّني، ما هي شيمتك بالغربة تذبّني - وعلى إيقاع اللطم في عاشوراء، تجهر الراوية بتعصبها عكس أمها وجدتها. ويتعزز ذلك بعجز الراوية عن إنقاذ شقيقتها رقية التي تلد أثناء الفرار إلى (طويريج) كما يتعزز بمواجهات الراوية للموت، هذا ما يتبدى في ذكرى المرض بالتيفوئيد، أو الغرق حين أنقذتها شقيقتها...

ترسم الرواية الانتفاضة منذ ظهور الملثمين في الناحية واندلاع هتافهم: كل أرواحنه فدوه لأبو سجّاد" وهرب موظفي الحكومة واستيلاء الملثمين على القنطرة وعلى مركز الشرطة ومبنى البلدية، وإحراقهم لبناية الفرقة الحزبية، واعتقالهم لعدد من الحزبيين المسئولين. وإزاء ذلك تجزم الجدة بأن أولاء الملثمين سيجنون على المنطقة كلها، ويوصي الأب بالابتعاد عنهم، ومنهم من هُجّروا قبل سنوات.

ولأنهم اتخذوا الأماكن الدينية مقرات لهم، استفزوا الناس.

يعشق ملثّم الراوية فينزع لثامه. ويدعو الأب ملثماً صديقاً إلى بيته فيحدثه عن الثورة الإسلامية. لكن الجدة تصم الصديق بالكذب والاحتيال وبأنه الآن يطمع بأن يصير الحرامي الأول في الثورة، كما صار ذلك الحافي إماماً. وإثر تدخل الجيش يفرّ الأب بأسرته مع من يفر إلى طويريج. لكن طويريج صارت معقلاً للملثمين، لذلك يعود الفارّون، وتموت رقية في الطريق أثناء الوضع، وسرعان ما يعتقل الأب، فتشرع الراوية بالجري خلفه من المعسكر إلى كربلاء فإلى شيخ عشيرة ينصحها بالذهاب إلى آمر المنطقة في بغداد.

في بغداد، وبالمزج مع ذكريات القسم الداخلي في الكلية مع الزميلة نسرين، ومع ذكريات الكرادة، تتوالى لقاءات الراوية بآمر المنطقة، وفي أولها حدثته عن شقيقها الضابط في قسم هندسة الطائرات، والذي استشهد في ديزفول، وعن زوج رقية النقيب الذي كان أثناء الحرب في قاطع البصرة، وهو الآن مفقود. وتهتف: "نحن كلنا فداء للوطن" و"نحن عرب. عراقيون"، وتعزم على أن تفدي أباها "بأعز ما تملك". ويذا تقايض آمر المنطقة الذي يخاطبها في اللقاء الثاني، وبعدما زادتها عزماً تسجيلات التعذيب وهي تنتظر مفردة في غرفة: "تستطيعين أن تتراجعي في أي وقت عن الوعد الذي قطعته على نفسك.. أما أنا فلن أتراجع.. لقد وعدتك أن أنقذ أباك وسأفعل". إلا أنه يأخذها إلى قصره في المزرعة حيث أم نجم التي تدعي أنها مربيته، وتعنّف الراوية على افتدائها لأبيها ببكارتها. لكن الراوية التي تكتشف أنها وقعت في المصيدة ترد على أم نجم: "اسمعي أيها العجوز: في زماننا هذا ما من خطأ أو صواب. اختل كل شيء". وإذ تحاول الهرب يردعها الكلب الحارس، وتداهمها الكوابيس وأشباح الأب، وتتنصت على الأسد وأم نجم التي تحضّه على افتراع الفادية لأبيها، وتكتشف عجزه الجنسي عن غير أم نجم، لأنها الوحيدة التي لا يخافها، بينما يصيبه بالعجز تقزز الراوية منه. وبالسؤال عمن يعيد الأب حياً تنتهي الرواية التي شغلتها عقدة الأب موارية وعجز آمر المنطقة صراحة، مثلما شغلها تكسير الزمن قبل أن يستقيم وهي تقترب من النهاية، بعدما رسمت صورتها المصغّرة المتواضعة للعيش العراقي تحت وطأة الحرب والديكتاتورية.

٣- نجاح محمد يوسف: كل الحكايا تفضي إلى واحدة

من الأدب الشعبي الشفوي أو المدوّن

توارثت الحكاية الصندوق الذي يغلب أن يكون للجد أو للجدة، ومن الحكاية توارثت الرواية هذا الصندوق الذي يغوي طفلاً أو طفلة بفضّ سره. وبذا تبدأ الكاتبة التونسية نجاح محمد يوسف روايتها الأولى (كل الحكايا تفضي إلى واحدة). فطفل الرواية يغافل جده ويفضّ سر الصندوق، فلا يقع إلا على قماشة بيضاء - كفن.. لكن واحدة من الصور التي تزين الصندوق تفتن الطفل فتنطقها الفتنة: لا تكبدني حبك. ولكي تجعل الطفل يبغضها تقصّ عليه قصتها: لقد علقت فتى وعلقها، لكن عشقه خبا، فتزوج امرأة قبيحة. وقبل أن تكمل الصورة الحكاية تعلن نفسها: شهرزاد بنت الوزير الذي أعجزه تدبير عذراء للملك شهريار، فرجت البنت أباها أن يأخذها إلى ملكه. والرواية إذن تنادي (ألف ليلة وليلة) لتبدأ عصرنتها بضرب الصورة / شهرزاد لعنق فتاها وفرارها من قصر شهريار: "وأنا من يومها رحّالة من مكان إلى مكان ومن زمان إلى زمان".

تورث شهرزاد طفل الرواية كوابيسه التي يراها فيها باكية فيبكي. وباختفائها وراء دموعها يموت الجد الذي يقترن ذبوله بفضّ حفيده لسر الصندوق أولاً، ثم لسرّ صورة الشيخ المعلقة على جدار غرفة الجد. فهذه الصورة تحكي للطفل أيضاً حكايتها، وكما هي حكايات (ألف ليلة وليلة) تتناسل حكاية صورة الشيخ شأن ما سيلي من حكايات الرواية كلها. أما العصرنة هنا فستأتي حين يقلب الطفل الصورة على قفاها كي يسكت الشيخ، فإذا بحكاية تنسل حكاية، لكأن الشيخ صار شهرزاد، مصحوباً بمريده في سجنه الذي سيطلع فيه سجين درس الفلسفة ودعا الناس إلى إعمال العقل وتحرير المرأة، فازورّ عنه القوم كما ازورّ الكهل والشيخ الذي سجن أيضاً بسبب الكلمة: "أصبحت الكلمة جريمة لا تغتفر" وبسبب الأفكار "ولئن قيدوا منا الجسد فإن لنا أفكارنا التي بثثناها في صفوف القوم".

أما العصرنة الأكبر التي تلعبها رواية نجاح محمد يوسف فستكون في القرين / البديل المعاصر لصندوق الأسرار / الحكايات: إنه الحاسوب الذي يعكف عليه والد الطفل، حتى يشك الطفل في أن أباه من عشاق شهرزاد، يقضي ليله بحثاً عنها عبر مواقع الأنترنت. وإذ يقبل الطفل على الحاسوب كما أقبل على صندوق الجد، يبحر في متاهة الأنترنت في رحلة عجيبة من مكان إلى مكان ومن زمان إلى زمان ومن نص إلى نص، بحثاً عن حسنائه، فتخرج له بداية صور أشخاص من جنسيات وأعمار شتى يهرولون. ثم يخرج له فيلم عن رعاة البقر، تكتب الرواية منه مشاهد يقضي في أولها الرعاة على الهنود، وينتصر الرجل الأبيض، ويصير

أخطبوطاً هائلاً جالساً أمام حاسوب هائل، يضغط زراً فينطلق صاروخ عابر للقارات، ويضغط زراً فتندفع البوارج، وهو يصفق فرحاً والطفل يعجب: "كيف يصفق وأمامه الدماء". أما مفاجأة الطفل فهي ظهور شهرزاد بجانب الأخطبوط عشيقة له تشد أزره، فيصيح الطفل: ليست شهرزادي.

من هنا تبدأ الرواية برسم عالمنا اليوم، منادية (كليلة ودمنة). فالأخطبوط الأكبر (أمريكا؟) يجمع الأخطبوطات الصغيرة (الأنظمة التابعة) ويدعو إلى المحبة والسلام بين سكان الغابة (العالم؟)، ويقص قصة عروشية الفيل التي قامت على حقوق الحيوان (الإنسان؟) فتقوضت جراء قيامها على أجناس مختلفة، وهي التي تعايشت مع عروشية الأسود بتعادل القوة.

أما عروشية الأخطبوط الأكبر فهي صفوية نخبوية، رعيتها من الأسود. ويمحو الفيل من الغابة (الاتحاد السوفياتي؟) أخذ ما بقي من الفيلة (ما كان من البلدان الاشتراكية؟) يتشكل بهيئة الأسود. ويقدم أخطبوط الجمال تقريره عن ظهور جمال جديدة تدعو إلى سقوط عائلة الأسود، فيأمر الأخطبوط الكبير بانتظار جلاء سر فيروس التمرد - بتجويع الجمال المصابة، وبالتطهير الجسدي، وباقتلاع أسنمة الجمال كي تتوحد مع فصيلة الحمير.

وستتوالى هذه (العصرنة) في فصل (التقرير السري العام) الذي يحصل عليه الطفل، وفيه أن الضفادع السوداء (أفريقيا السوداء؟) ليست خطراً على الأخطبوط الأكبر، أو الضفادع السمراء (العرب والمسلمون؟) التي تعاني من الجهل والفقر والاستسلام للسلطة الدينية، ولا خطر منها لأن حكامها يتولونها، رغم ظهور فئات تدعو إلى التغيير باسم الدين (التيارات الإسلامية؟). وثمة أيضاً الضفادع الحمراء التي أبادها الأخطبوط الأكبر وأقام عروشيته على أنقاضها، والضفادع الحمراء الأخرى التي تتكاثر بسرعة وطورت نظامها السياسي ديمقراطياً، ما يقتضي مراقبتها. أما الخطر الحقيقي فهو الضفادع الصفراء (الصين؟) التي لابد من ضربها. وأخيراً: الضفادع البيضاء (أوروبا؟) الحليف الدائم للأخطبوط الأكبر والتي شاركته ضرب المناطق المصابة بفيروس الفوضى والإرهاب، وتتململ أحياناً، لذا لابد من تقويض صرح أي اتفاق أو اتحاد (الاتحاد الأوربي؟) يقوّي من شأنها.

قبل ذلك، ولإحياء الطفل شهرزاده الميتة، يفتح قارورة العطر المحيي التي عثر عليها في صندوق جده، مناجياً الحكاية كشهرزاد: "أيتها الحكاية التي كانت مذ كان الإنسان، جدتي طقوس الخصب وامنحيني

حياة حبلى". فالحكاية هي التي تحيي شهرزاد لتمنح الرواية عنوانها: "المسألة باختصار أن كل الحكايا تفضي إلى واحدة". لكن الطفل يريد حكاية شهرزاد وحدها، فتقصّ عليه قصة المدينة التي أهلكتها أسوارها. ويدرك الطفل أنها خدعته، وأن حكاية الأخطبوط امتداد لحكاية المدينة المسورة الهالكة. وهنا ينتهي دور الطفل في الرواية ليبدأ دور أبيه الذي راعه أن تكون مدارك ابنه العقلية أكبر من سنه، وخاف أن يفشو خبره، بينما الأخطبوط الأكبر والكبير يعلم كل خافية. لذا يأخذ الأب ابنه إلى حيث يعمل في المستشفى، فتُجرى له عملية تصغير الدماغ. وهكذا يظل رشاد. أخيراً سمت الرواية بطلها . طفلاً، فيبدو في العشرين كما في الأربعين مجنوناً، ولا ينفع الندم الأب الذي تروّعه لعنة الزمن الحاضر: الأسود، ولا يرى خلاصاً منها إلا بالجنون أو الموت.

إنها النهاية الكابوسية التي تنتهي إليها الرواية بعدما لاعبت التراث الحكائي في (ألف ليلة وليلة) وفي (كليلة ودمنة)، مرة بشفافية ومراراً بسذاجة الترميز وأحادية الدلالة، ودوماً بنشاط المخيلة، ليظل السؤال معلقاً: هل تفضي كل الحكايا إلى واحدة؟.

٤- سارة حيدر، الزنادقة

ردينة كمال ذات الجمال العربي النادر، ووريثة أبيها رجل الأعمال السوري في بورصة نيويورك، هي "كاتبة مؤلفات مخيفة"، لا تريد لأي قارئ أن يرضى، وتلقي بما تكتب على نيويورك التي تُقْبل على مؤلفاتها. ولردينة، مع شريكها أمجد السواح، دار نشر هي بالنسبة لها الشيء الوحيد في تلك المدينة المزيفة.

لكن ردينة تقع في العجز الوحيد الذي فرضته عليها نيويورك: إنه مشروع رواية تتوقف الكاتبة عن كتابتها جراء انفصالها عن حبيبها أيمن مجدي الذي ترك الحبيبة وحيدة مع نيويورك، وهرب "مثل كل الدمى الغبية" إلى كندا. وهذه الكاتبة تمقت الناس الذين يحاولون إقناعها بالحقيقة الكبرى، فهم ليسوا، "غير أسرى علبة صغيرة جداً اسمها العالم" وهي تصدعهم: "أنتم برغوث هذا الكون". فهذه الفتاة ذات الخمسة والعشرين عاماً بحثت عن الحرية في الأدغال والمدن والبحار والأجواء، لكنها لم تجد سوى ورق أبيض يُكتب عليه تاريخ يربطها بشيء ما. والتاريخ كما تقول الفتاة ليس غير الكذبة الكبرى التي يتخذها البشر سلاحاً ضد الاندثار والنسيان، وليس غير "أحرف من ماء على قبر الزمن"، وليس غير "ذنب متحد مع المصير

لسحق البشرية". ولعل ذلك ما يضيء علاقة ردينة بمكتبتها العامرة، إذ تعزم على أن تلقي في المدفئة بكتب أرسطو وأفلاطون وسقراط.. وستطبع ردينة بطابع شخصيتها - المتوترة النزقة المتمردة - أغلب شخصيات الرواية، عبر ما ترويه من قصص تلك الشخصيات أو ما ترويه من قصصها معهم. وفي رأس ذلك تأتي قصة الحب الذي بتره أيمن مجدي، فردينة لازالت تحب هذا الرسام السوري. وقصة الحب تلك - وحرب العاشقين ضد المدينة - هي مشروع الرواية الذي تعجز ردينة عن متابعته. ولعل (القصة الكبرى) هي قصة ردينة وسائر شخصيات الرواية مع نيويورك. ففي عيني ردينة، نيويورك "امرأة أكل الزمان جمالها ومحا الدهر أنوثتها تجتر ذكرياتها وتتسلى برؤية دمى صنعتها يوماً وهي في أوج شبابها ونضارتها". إنها المدينة الضعيفة المستعبدة التي تعطي بشرها الحرية الوهمية الافتراضية. إنها المدينة التي بنيتْ دونما سبب، والتي لا يمكن أن تكون عظيمة، لأنها أبداً أسيرة هذا العالم. لكن ردينة تعشق هذه المدينة التي قامت كسواها من المدن الأمريكية على أنقاض حضارة، وبما نهبت من كنوز البلدان الأخرى. ولنيويورك في عيني آدم كونواي مثل تلك الصورة السالبة. فآدم نادم على أنه غادر لندن إلى نيويورك حيث فقد البراءة وقسم نفسه ومبادئه على ألف جبهة وجبهة. والرجل ينصح صديقته ردينة ببيع ما ورثت من أبيها، ويتعلق بزميلته مارلين التي تكبره. لكن السرطان يقضي على مارلين كما يقضي على مطلقة أمجد سواح في لندن. وسوف يفجّر زوج مارلين - في نهاية الرواية - سيارة آدم جزاءً على عشق مارلين وسيارة ردينة جزاءً على ما يعده الزوج تسميم ردينة لعقل زوجته.

في السبيل إلى هذه النهاية التي ينجو فيها آدم وردينة، سنرى الأخيرة تستجيب لعرض صديق عراقي الانضمام إلى حزبه السري المعارض، وهي التي ترى أن صدام حسين راعي بقر جاهل بفن الديكتاتورية. وستمضي إلى بغداد بعدما تبيع إرثها العظيم، وتأوي إلى وكر الحزب حيث تلتقي رئيسه كامل، فيتحابان. وإذ تكتشف السلطة الوكر تعتقل العاشقين في زنزانة واحدة، ثم تنقل (الأمريكية) إلى سجن النساء قبل أن يفرج عنها وتعود إلى نيويورك بحملها من كامل الذي سيلحق بها. وينتهي كل ذلك إلى إجهاض ردينة وكتابتها لرواية جديدة عنوانها (بطلة الملاحم) ورميها لمشروع الرواية المبتورة في مفرمة الأوراق.

لسرد كل ذلك تتوسل الرواية الرسائل، كما تكتب ردينة لكامل وكما يكتب أمجد

السواح لزوجته. وتتوسل الرواية أيضاً الاسترجاع لسرد فصل ردينة في بغداد. وإذا كانت البوليسية تنتأ في الرواية كالمصادفة، فثمة نتوءات عديدة كان لها في الرواية أذى أكبر. وقد أجمل الناشر ذلك في كلمة الغلاف حين ذهب إلى أن الرواية مزيج من خواطر مبعثرة وهواجس حائرة وحكايات مفتوحة وملغمة ونصوص مفعمة بالتساؤلات وتأملات وشذرات وشخصيات غائمة..

بيد أن الناشر يتعلل لذلك بأن الكاتبة طالبة في الثانوي في السابعة عشرة. والحق أنه يصعب على المرء أن يصدق أن من هي ـ أو هو ـ كذلك، تستطيع ـ أو يستطيع ـ بناء رواية مثل (الزنابقة) مهما يكن فيها من النتوءات. ولعل ذلك مما يضاعف المسؤولية أمام مثل هذه الحالة، حيث تندفع الكفّ لتصافح الكاتبة بحرارة، وحيث لا ينفع أن تربّت الكف على الكتف. ولقد سبق لي منذ سنوات أن عرفت مثل هذه الحالة فيما كتبت عن رواية (ذلك الربيع) التي كتبها أسامة غنم في السابعة عشرة، وصدرت عن وزارة الثقافة السورية حين بلغ الكاتب التاسعة عشرة. ولذلك أكرر القول بأن الأمل يبقى معقوداً على الخطوة التالية ـ الرواية التالية، بالأمس لأسامة غنم (سورية)، واليوم لسارة حيدر (الجزائر) وأمثالهما.

٥ـ نعمة خالد: ليلة الحنّة

بين الوطن وبين الشتات، للزمن الفلسطيني في رواية نعمة خالد (ليلة الحنّة) دورتان منفصلتان ومتعالقتان، يغدو بهما الزمن الروائي زمنين: أولهما تعنونه نكبة فلسطين عام ١٩٤٨ وهزيمة ١٩٦٧، وإن كان يسبق الأولى ويعقب الثانية بقليل أو كثير. والزمن الروائي الثاني يتعنون بالانتفاضة الفلسطينية الثانية وبالاحتلال الأمريكي للعراق، أي يتعنون بالراهن الذي هو زمن الكتابة أيضاً، ما يجعلها شهادة، كما يجعلها الماضي القريب والبعيد استعادة.

ومن الاستعادة والشهادة إذن تقوم رواية (ليلة الحنّة) محمولة على شخصيتي نادية وعمتها حسنة. وبينما تشارك والدة نادية حمولة العمة أحياناً وحمولة ابنتها حيناً، تشارك باقي شخصيات الرواية نادية في حمولتها. وهكذا يتوزع بناء الرواية بين ما ترويه نادية غالباً، والساردة نادراً، من ذكريات وحكايات الوطن والنزوح الأول إلى القنيطرة والنزوح الثاني من القنيطرة إلى الشام (دمشق)، وبين ما تحياه نادية والشخصيات الروائية الأخرى الآن في الشام. وقد عقدت الكاتبة كل ذلك في قصتي حب: الأولى هي قصة العمة حسنة وعوّاد، الثانية هي قصة نادية وجلال. ولأن

نادية هي الرواية غالباً فقد حق لها أن تقول منذ مفتتح الرواية أنها سيدة الزمنين: "أصرف أحدهما إلى دهره متى شئت، وأفتح نوافذ الآخر". ولعل الامتياز الأكبر لرواية (ليلة الحنة) قد جاء في سرد قصة الحب الأولى في لغة تتهجّن بالعامية. كما تهجّن النص بالأغنيات الفلسطينية. فتتقد كروح العاشقة حسنة وهي تنتظر ليلة الحنّة. ليلة العرس، أو وهي تنعى تلك الليلة بعدما أوقع الواشون بينها وبين عواد، فتحول رويداً إلى فكرة وإلى حلم غامض وبعيد، لكن صوت حسنة لا يفتأ يترجّع: "هواه فضاح والحب داء وعيا" و: "صوته سراج البيت وكفي المحناة تلوح في البيادر اللي شردت الأساور، والغبار اللي غطى الحنة على أصابعي يدور كثيفاً مثل الليل" و: "ريحة كلامه يا نادية ولا ريحة العنبر. يا حظ البراري اللي يخطّي فيها. مرة لمس خدي، وانحريتْ، وحسّيتْ النار قادت بروحي. حب عواد خاتم على قلبي"..

لأسباب أخرى تتقوض علاقة جلال ونادية كما تقوضت علاقة حسنة وعواد. فلجلال فوضاه النسائية التي تغفرها نادية كرمى لليلة الحنة الموعودة منذ غرارة الطفولة في القنيطرة حتى فصم العلاقة بسفره إلى الخارج، فراحت نادية تسلقه: "أنت عاهر يا جلال. رجل مومس". ولسوف تسرد نادية في سياق سردها للعلاقة مع جلال قصصاً فرعية شتّى، ما يضيء مسار تلك العلاقة وتعرجاتها، كما يضيء الراهن الفلسطيني والعربي. ومن ذلك قصة المخرج خالد وسوسن المتزوجة، والتي تراها نادية مريضة تعقيباً على ما تحدث به من هذر خالد بخيالات جنسية محمومة تزيدها اشتعالاً. لكن سوسن التي تكره الأقنعة، ترى نفسها حقيقية. وما يخيف نادية هو أن فيها بعض من سوسن تكبته حتى لا ينطلق إلى علن الآخرين: "لذا أمترس دفاعي ضده بأن أصرخ على سوسن: ما تفعلينه بنفسك سينهيك. حلّكْ من العهر تحت يافطة حقيقتك. وفي روحي يتصاعد السؤال إلى قمة رأسي: كيف يمكن أن أكون أنا أنا؟". ومن القصص الفرعية أيضاً قصة جلال ونبال اللذين جمعهما العمل في الصحافة، وقصة جلال ومريم اللذين تضبطها نادية صبيحة ليلتها الأولى مع جلال، وقصة نادية نفسها مع المغترب المهندس رامي، والتي شاءتها نادية انتقاماً من جلال، وأسرعت بها مريم إليه لتكمل الوقيعة القطيعة بينه وبين نادية.

تشتبك هذه القصص فيما بينها وبين القصة الأساس (جلال ونادية) كما تشتبك قصص بيع الأرض وانتزاعها وجيش الإنقاذ بالقصة الأساس الأخرى (حسنة وعوّاد). وإذ يلغ كل ذلك ذروته الآن (الزمن الروائي الراهن) يبدو لنادية الحكاية لم تعد تتسع

لها ولحسنة: "إما أنا إما هي". لذلك تُخرج صرة حسنة من مخبأها في الخزانة، وتهتك سرها وتخالف وصيتها، فنقرأ: "لم يكفها أننا شبيهتان، بل دست حكايتها لتنسج أيامي. وما جارتي إلا لترسم نهاية أخرى لي. هي تريد أن يصدح الغناء في ليلة حنتي، تنتظر أن تكمل ليلتي، وأنا ألوي عنق زمني بعيداً عنها". ونقرأ أيضاً: "أريحيني من حكاياتك. يكفيني حكايانا. أنت متّ وشبعت موتْ. لماذا تدسين أنفك في حاضري؟". ومع هذا المآل يبدو الأفق لنادية مسدوداً، فالمخيم. كما تناجي جلال في واحد من منولوجاتها الكثيرة. هذه الأيام: "خليط عجيب، لم يبق فيه من المخيم شيء". وقد كان جلال يكرد المخيم "لأن صنيعة نكبتنا"، على النقيض مما كانته نادية التي باتت تعنّف أمها: "يما حرام اللي تعملو بنفسكم وفنا، الناس وصلت للمريخ، واحنا شمالْ والشر زالْ". وستبلغ نقمة نادية الانتفاضة الثانية وعسكرتها وسقوط بغداد مرجّعة ما قاله منذ النكبة اليهودي موسى لصديقه العربي مثقال: "العرب حزمة فارطة يا مثقال. صحيح أنا يهودي، لكن لا تنسى إني فلسطيني، فرحي فرحكم يا مثقال وحزني حزنكم. لا تشد بحبال العرب".

لقد كان جلال يخلط الإيمان بأنه سيعجن الحنة بيديه ليزين راحتي نادية. وكانت حسنة ترغب أن تصهل من موتها بليلة عبقها الحنة، ليلة نادية نجمتها وجلال مدارها". لكن كل ذلك تبدد، والنسيان يعجز نادية، لذا باتت نصفاً للندم ونصفاً لوجع الذاكرة المتيقظ دائماً كما تناجي عمتها. ولأن ذلك المآل جاء في الراهن الذي بلا أفق، تتساءل: "لماذا كتب على وعودنا أن تظل كاذبة؟ هل هذه الدماء كاذبة؟". فإذا علمنا أن نادية صحفية وروائية، وأن جلال كان ينصحها بالصبر في كتابة الرواية ويأخذ عليها الشخصيات الذهنية ووطأة اللغة الشاعرية، أدركنا سرّ قلها: "حتى عفاريت الف ليلة وليلة يا خالد لا تستطيع أن تجترح المعجزات لتكتب ما نعيش، هتكاً لعوراتنا في الحب والجنس والمقاومة والصداقة، ونذيراً بالأفق المسدود: إنها نعمة خالد التي كتبت (ليلة الحنّة).

٦- سلوى بكر: البشموري

قداس صلاة آجب هو قداس الساعة التاسعة بحسب تقويم الشهداء القبطي. وكتاب الأجبية هو كتاب الصلوات القبطية و... ومن أجل المفردات والعبارات القبطية الأخرى في رواية سلوى بكر (البشموري) عليك العودة إلى الهوامش الشارحة في الرواية، وكذلك هو الأمر بالنسبة للمفردات والعبارات اليونانية. ذلك أن عالم المسيحية

المصرية (القبطية) هو عالم هذه الرواية الذي يترامى فضاؤه بين مصر وتركيا والعراق وفلسطين، ويمتد زمانه عشرات السنين من عهد خليفة عباسي في بغداد وواليه على مصر.

هذا الماضي البعيد أو الأبعد تجعله الرواية يتخلّق في زمن كتابتها وقراءتها (الحاضر)، وفي المستقبل، بقدر ما يخاطبان حرية الاعتقاد واشتباك الصراع الديني بالصراع الاجتماعي، مما يضطرم في الفضاء المصري أو في الفضاء العربي الإسلامي أو في أصقاع الأرض. وكالعهد بما سبق لسلوى بكر أن كتبت في الرواية، هي في (البشموري) كما حمل غلافها من كلمات صلاح فضل "... تجمع بين تحرر الروح ومحافظة اللغة، بين تقدمية الموقف الاجتماعي ورصانة التعبير اللغوي، لتقيم انسجاماً بين نسق الحياة والخطاب الإبداعي المشاكل لها". وكما كتب صلاح فضل أيضاً، فإن سلوى بكر تعرف كيف تحيل الحدث واللحظة والمشهد الثقافي إلى شيء أشبه بالإيقاع الموسيقي.

يتجسد ذلك في رواية البشموري بصيغ شتى من الرحلة والمغامرة والتأرخة، حيث تحتشد الاحداث والأخبار والحكايات التي تحفل بها حياة الشخصية المحورية (بدير) قيّم البيعة اليعقوبية. وقد يبهظ هذا الاحتشاد الرواية أحياناً، وبخاصة حين تتداخر التفاصيل في الدين والمذهب والطقوس والعقائد واللباس والزواج والسلاح والتقاليد والأعراف والثقافات والبيئة والطبيعة و.. غير أن الإبهاظ، مهما بلغ، لا ينال من دفق السرد وسلاسته، وهذا ما أعانت عليه مرة البوليسية ومراراً التشويق ودوماً مضارعة اللغة الروائية للغات ذلك الماضي البعيد أو الأبعد، سواء على المستوى الشعبي أم على المستوى الثقافي.

تبدأ الرواية باستدعاء سيد البيعة الأب يوساب لبدير وتكليفه بمرافقة الشماس ثاونا إلى الأراضي الموحلة، حيث دفعت مظالم الوالي بالناس إلى الثورة. والشماس ثاونا يكاد يكون أيضاً شخصية محورية للرواية، وهو الذي كان هرطقياً يقول بالعرفانية، ويرسم صور العذراء والقديسين، ثم تاب والتحق بالدير، حيث بات بالنسبة لبدير "بمثابة الروح من الجسد و الهواء من التنفس". بل إن ثاونا هو الضياء الذي يستضيئ به وجدان بدير، وبه يهتدي. هذا المتخبط دوماً في ظلمات اليأس والعذاب. إلى شطآن الكنيسة واليقين. وقد أسست الرواية للمغامرة الروحية لكل من بدير وثاونا، والتي انتهت بهما إلى الكنيسة، في قصتي حب الرجلين اللتين تشتبهان بالاصطناع من أجل ذلك التأسيس. فبدير عشق في شبابه آمونة

التي يحرمه أبوه منها فتنتحر، ويهيم بدير إلى أن تتلقفه الكنيسة. وثاونا يقص على بدير قصته في بداية رحلتهما إلى الأراضي الموحلة: "أريدك أن تعرف حبيبتي دلوكة، معلمتي وسيدتي، مولاتي أمس واليوم وغداً، وحتى أبد الآبدين". إنها المعلمة الوثنية التي عشقها ثاونا في شبابه، وجاسدها، لكنّ المسيحيين هاجموا ديارهما وقتلوا دلوكة، فورث ثاونا مثل الذي ورثه بدير، ومضى إلى ذات السبيل: الكنيسة.

يجهل ثاونا اللسان البشموري رغم أنه يتحدث القبطية الإخميمية. نسبة إلى إخميم الشهيرة في روايات إدوار الخراط. والقبطية البحرية الاسكندارنية والعربية واليونانية. ولأن المهمة التي كلفه بها الأب يوساب تتعلق بثورة مينا بن بقيرة الشهير بالبشموري، ضد الوالي، فقد كُلّف بدير بمرافقة ثاونا، وهو الذي يجيد البشمورية منذ نشأته في الأراضي الموحلة. وعلى الطريق إلى هذه الأراضي الثائرة، تتوالى فصول المغامرة كما تتوالى قصص بدير وثاونا من ماضيهما، إلى أن يخفقا في مهمتهما، إذ يرفض قائد الثورة البشموري دعوة الأب يوساب إلى الكفّ عن مقاومة الوالي. وإثر ذلك يلقي العسكر القبض على ثاونا في برية هبيب، ثم على بدير الذي تعشقه سويلا. وباختفاء ثاونا وترحيل بدير وسويلا والأسرى المسيحيين الآخرين، ينتهي الجزء الأول من الرواية، ليبدأ الجزء الثاني في الترحيل أيضاً، وبحراً، إلى أنطاكية. وفي أنطاكية تتواصل فصول المغامرة، لكن بدير سيكون وحده بطلها وهو يتطوح من أنطاكية إلى بغداد، حيث تتوّج صلته بالحسين بن فالح المراغي بإسلامه، ثم يمضي إلى القدس ليقيم ردحاً قبل أن يؤوب إلى مصر ويلتقي بالأب ثاونا على فراش الموت، فيبارك إسلامه.

من صراع الكنيسة اليعقوبية والكنيسة الملكانية، وتآمر بعضهم للتخلص من ثاونا، إلى براعة ثاونا في الطب، ومن أحوال الفلاحين والعسكر، وانتقال البشموري من العلم الدينوي إلى المسيحية وثورته التي يشارك فيها مسلمون وعلويون وقرامطة.. من كل ذلك في مصر إلى ما هو أكبر مرارة وتعقيداً وغرابة في الكنيسة الإنطاكية أو في قصر الخليفة العباسي في بغداد، جاءت الكاتبة بخيوط روايتها، وصرحت في نهاية كل جزء بالمصادر والمراجع التي تنتمي إليها تلك الخيوط، كأنما تشير إلى الوثائقي في الرواية. إلا أن النص الذي أسفر عنه ذلك يشير إلى فعل الخيال وفعل الكتابة، لينأى عن القول الشائع بالرواية التاريخية، ويؤكد الحفر الروائي في التاريخ، مما يتواتر في الرواية العربية في العقود الثلاثة الأخيرة، وإليه تنضاف رواية (البشموري) بامتياز.

الدراسات والبحوث

٦٢

كيف نبدل الصورة عن العرب في الفكر الأجنبي؟

جـان ألكسـان(*)

منذ أن أعلن روديار كيبلنج مقولته الشهيرة (الشرق شرق.. والغرب غرب، ولن يلتقيا) والفكر التنويري العربي يعيب عليه فكره العنصري، بوصفه من النظرات الاستعمارية التي يطمح أصحابها لتكريس الشقاق بين الغرب والشرق، بهدف إعلان تفوق الأول على الثاني، علماً أن كيبلنج لم يكن سوى رسول أمين للقول المضمر في عقل وضمير الغرب دون مواربة.

وكان أول المثقفين العرب المتنورين في الفكر الحديث، الشيخ رفاعة الطهطاوي، يحلم بنوع من الدمج الحضاري بين باريس والقاهرة، لكن باريس ولندن وجميع العواصم المتمدنة والمتحضرة، جيّشت الجيوش، واطبقت على القاهرة وغيرها من العواصم العربية لتجهض حلمها.

(*) جان الكسان، كاتب وأديب وباحث (سوري).

- العمل الفني: الفنان محمد الوهيبي.

لقد فهم الشيخ الطهطاوي التمدن الأوروبي أنه «كلما اتسع نطاق تمدن الدنيا، خفت الحروب، وقلّت العداوة، وتلطفت الفتوحات، وندرت التقلبات، حتى تنقطع بالكلية، وينمحي الاستبداد والاسترقاق، ويزول الفقر» هذه الأفكار - الأمنيات - كانت تحوم في عقل الشيخ في المنتصف الثاني من القرن التاسع عشر، وبعد نصف قرن على اتساع نطاق التمدن الغربي، كانت هذه المدنية قد عممت نموذجها الحضاري ببسط مدنيتها الاستعمارية على الوطن العربي، ثم قادت العالم إلى حربين عالميتين أنتجت خلالهما النظريات المبررة للاستعباد والاسترقاق[1].

ولم يكن الطهطاوي وحده في موقع الدعوة تلك، إذ أعقبه آخرون، منهم مثلاً المفكر زكي الأرسوزي في سورية، والذي كان متحمساً لمثل الثورة الفرنسية ومبادئها في الحرية والعدالة والمساواة، لتكون ركيزة انبعاث الوعي القومي والتحرري بالهوية الوطنية والتاريخية للأسرة..

ومنهم الدكتور طه حسين الذي أراد أن يدمجنا بالغرب، ليس على مستوى التفاعل التاريخي والحضاري فحسب، بل وعلى مستوى الامتداد القارّي.. فينعم انساننا بما ينعم به الغربي من مكتسبات حضارية ومادية وثقافية من منطلق أن ثقافة الغرب هي عقل العصر».

والواقع أن صورة العلاقة الذهنية عن العرب في الفكر الأجنبي، لا يمكن استقصاؤه فقط في إطار هذه الدعوات المتتالية، إذ لا بدّ من عودة إلى الجذور التاريخية المتشعبة والمتشابكة، لهذه العلاقة.. ومن هنا لا بدّ أن نردف كلمة العرب بالإسلام، ذلك لأن حضارة العرب مرتبطة بالدعوة الإسلامية، ففي مجال دراسة تاريخ الإسلام، هناك محاذير كثيرة يقع فيها المحللون والباحثون وأخطر هذه المحاذير هي محاكمة تاريخ الإسلام من خلال مناهج وضعت لتفسير تاريخ أمم أخرى، ثقافتها، عقيدتها، بينما لا يمكن فهم تاريخ الإسلام إلا بتفسيره وفق منهج أصيل مستمد من عقيدته.

جناحا الفكر والحضارة

يبدو الإسلام، في خلال تاريخه، بصورة كائن حي له جناحان، فكر وحضارة.. يمر بمراحل القوة والضعف خلال حركته الدائبة، وأبرز ظواهره ظاهرة التجديد والتغيير وتصحيح المفاهيم من خلال إطاره الجامع، يتصل ذلك في كلا جناحيه، جناح الفكر الذي يتجدد بظهور أعلام الفكر وقادة الرأي، وجناح الحضارة يتجدد بظهور بُناة الدول وصنّاع الأحداث.

لم يجمد الإسلام أمام حركة التاريخ على مدى العصور وتطور الحضارات والمدنيات، ولم يتوقف عن مدّها بتفسيره



بإيمان وقدرة على السير بخطوة التاريخ نفسها، بل ربما سبقها خطوات أخرى، فهو حركة التاريخ نحو الحرية: تحرير الإنسان من بوتقة الظلم، وإقرار حقوق الأفراد والجماعات وتحريرها من الاستعباد، وبذلك فهو انطلاقة إنسانية بعيدة المدى، في كل الأمم والشعوب التي اتصلت به، سواء من دانت له، أو أساغت فكره دون أن تأخذ عقيدته..

لقد ارتبط تاريخ العرب بالإسلام أوثق ارتباط، وكانت الجزيرة العربية التي أخذت برسالة الحق، أشبه بالبحيرة العربية التي امتدت منها روافده وفروعه، كما انبعثت منها الموجات المتتالية التي تحركت شرقاً وغرباً وشمالاً، وحملت الحضارة العربية إلى العالم أجمع، تلك الحضارة التي انصهرت فيها مختلف الثقافات الإنسانية: هندية، وفارسية، ومصرية، ويونانية، تبلورت جميعها في إطار الإسلام، وفق مضمونه ومفهومه، وقد شارك في هذه الحضارة العرب وغير العرب[٢].

إذن، فالإسلام، وهو عقيدة العرب الأساس، يمثل موقفاً في قمة حركة التاريخ، لأنه دعوة لاكتشاف قوانين هذه الحركة والتوافق معها، إضافة إلى توافقه مع نواميس الكون والعالم كله لتحقيق التقدم إلى كشف أعظم، وخطوات أوسع، وبناء حضاري أكثر ديمومة ورسوخاً يقام على هذه الكشوف، وهكذا نجد أنفسنا أمام حركة حضارية تقدمية شاملة تربط، وهي

تطلب من الإنسان أن ينظر في بنية السموات والأرض - بين مسألة الإيمان ومسألة الإبداع، بين التلقي عن الله - جل جلاله - والتوغل قدماً في مسالك الطبيعة ومنحنياتها وغوامضها، بين تحقيق مستوى روحي عالٍ للإنسان على الأرض، وبين تسخير قوانين الكيمياء والفيزياء والرياضيات لتحقيق الدرجة نفسها من التقدم والعلو الحضاري على المستوى المادي (المدني)[٣].

أطول الحضارات عمراً

يعتبر كثيرون من العلماء الحضارة العربية أطول الحضارات عمراً، وأعظمها أثراً في المدنية الحديثة. إذ سيطرت على الفكر الأوروبي طوال القرون الوسطى، وانتشرت الدولة العربية في العالم من الصين إلى حدود فرنسا في أقل من قرن، وعندما كان مفكرو العرب يدرسون أرسطو ويكتبون الشروح على فلسفته، كان الإمبراطور شارلمان وبلاطه لا يعرفون كيف يكتبون أسماءهم، وفي الوقت الذي كانت فيه قرطبة مركز حضارة الأندلس تزهو بمكتباتها السبع عشرة المليئة بالكتب والمؤلفات العلمية، كان أساتذة جامعة أكسفورد يعتبرون غسل الجسم أكبر الأخطار التي تهدد الحياة[٤].

وتتصل جذور التراث الحضاري العربي بنظامين متباينين متكاملين من نظم المعيشة: التقاليد البدوية (حب الحرية - الشعور بالمساواة - إغاثة الملهوف - الاعتزاز بالنفس - الكرم - اللغة النقية) وحضارة المجتمع الثابت: (حضارة مملكة سبأ مثلاً) وصولاً إلى مجتمع الإسلام، كذلك فإن من أهم الأسس الإنسانية للحضارة العربية ظاهرتين لم يجد علماء أوروبا المنصفون بداً من الاعتراف بهما والتنويه بشأنهما:

١ - ظاهرة الأخوة التي تسمو على جميع الفوارق العنصرية، وتمحو كل الحواجز الإقليمية، فلقد أتى على العالم العربي حين من الدهر في مدى القرنين الرابع والخامس من الهجرة (العاشر والحادي عشر الميلاديين) كان يتولى الخلافة فيه ثلاثة خلفاء في وقت واحد: خليفة عباسي في بغداد، وخليفة أموي في الأندلس، وخليفة فاطمي في مصر، ومع ذلك كان المواطن العربي، أو المسلم، يتنقل في سفره حراً من أقصى المشرق إلى أقصى المغرب.

٢ - ظاهرة التسامح إزاء الأديان الأخرى، فمع أن الرابطة التي تجمع بين هذا العديد من الشعوب كانت دينية، ثم لغوية، إلا أن هذا المجتمع كان يؤمّن لأتباع الديانات الأخرى مكاناً معترفاً به داخل إطار الوحدة الكبرى، وكان هذا التسامح العربي على نقيض ما انطوى عليه الحكم

البيزنطي من تعصب طائفي، وهذا من الاسس الوطيدة التي أرست أركانها الحضارة العربية: الفصل بين العقيدة التي يجب احترام حريتها عند الآخرين، وبين المصالح الدنيوية التي تعتمد على الكفاية والأمانة، والتي لا تميز بين دين ودين في سبيل التعاون لتحقيق المثل الإنسانية العليا[5].

لغة العلم والحضارة

ولم تصل الحضارة العربية إلى ما وصلت إليه من ازدهار إلا بفضل تقديس العلم وتشريف العلماء، حتى عمد الناس في ذلك الزمان إلى القول بأن (الكتابة أشرف المراتب) بعد (الخلافة). وترتب على ذلك أن شعاع الحركة الفكرية عم العالم المتحضر في ذلك الوقت، وكان الخلفاء يدفعون في الكتاب وزنه ذهباً، وبينما حاول شارلمان أن يوقظ أمته ويوجهها نحو العلم والأدب دون جدوى، كان خلفاء بني العباس يجمعون حولهم أكثر الرجال ثقافة وعلماً من جميع الأقاليم والأمصار، وعملوا على ترجمة أعظم المؤلفات، وجمعوا مكتبات غنية زاخرة، على حين أن ملك فرنسا، شارل الخامس الذي كان يلقب بـ (الحكيم) لم يستطع بعد ذلك بأربعة قرون أن يجمع أكثر من ألف مجلد.

ولم يقتصر العرب على حفظ كنوز المعارف السابقة، بل أضافوا إليها، وفتحوا طرقاً ومناهج جديدة نحو دراسة الطبيعة، وكانت اللغة العربية منذ منتصف القرن الثامن حتى نهاية القرن الحادي عشر، لغة العلم والحضارة البشرية، وكان يتعين على من يبغي الإلمام بثقافة عصره، وبأحدث صورها، أن يتعلم العربية، وذلك تماماً مثلما يحدث في عصرنا من حيث ضرورة الإلمام بإحدى اللغات الأجنبية الرئيسة إذا أراد المرء أن يتتبع التطور الفكري في العالم[6].

وفي مجال الأدب، نشأ في جنوب فرنسا في نهاية القرن الحادي عشر، نوع جديد من الشعر كثير الشبه بنوع من الشعر العربي المعاصر في إسبانيا، كما أن (دانتي) استوحى فكرة (الكوميديا الإلهية) من مصادر عربية إسلامية، ومن المؤلفات التي أثرت في الأدب الأوروبي: مقامات الحريري - ألف ليلة وليلة - كما أن لروايتي (دونكيشوت) و(روبنسون كروزو) اصولاً عربية، وغير ذلك الأمثلة كثيرة.

وفي ميدان العلم يتجلى الدور الكبير للعرب في ميادين العلوم التجريبية والطبيعية، فقد اهتم العرب بالطب، وتفوقوا فيه، ويكفي أن نذكر أن (القانون في الطب) لابن سينا - الطبعة الحديثة - هو ستة مجلدات ضخمة تقع في أكثر من خمسة آلاف صفحة من الحجم الكبير، وهو محيط من المعارف الإنسانية التي

ظلت تتضلع من علم الطب الذي كان رائده آلاف السنين، إضافة إلى البحث عن ظواهر الكون وما بعد الطبيعة (الميتافيزيقا) والحكمة، وعلم الأدوية والصيدلة والجراحة، والعلوم الطبيعية، والبصريات، والمجهريات، واستخدام الغرفة السوداء (أساس التصوير الضوئي) وإدخال التجريبية في علوم الطبيعة والكيمياء، وتركيب المعادن، إضافة إلى فن الزخرفة والعمارة والموسيقا وتنسيق الحدائق.

حوار متحرر من الرواسب

لقد ساد تيار الفكر المادي، وسيطر بمدارسه على حضارة الغرب، متحفظاً في البداية على العصور الوسيطة بميتافيزيقياتها وتجريدها، وانتهى بتفنيدها ورفضها، ولكن على الرغم من هذه السيطرة للاتجاه المادي في الفكر الغربي، بقي تيار روحي متواضع تمثله قلة نخبوية من قادة الفكر الفلسفي، تصارع بإصرار أمواج اغراقها، مدافعة عن مشروعية إبقائها من (باسكال) إلى (برغسن) ومن تلاهما، متمسكة بخيطها الروحي الرقيق، تزكيه بعقلانية واعية محاولة النجاة من اعصار المادية العاتية ومحيط عواصفها المتسلطة والتي عمت سماء الغرب بسحبها وضبابها، كما غطته بإنجازاتها التقنية المتطورة التي دعمت سيطرتها، ليبرالية كانت أو ماركسية، يمينية أو يسارية[٧].

من هنا، فإنه إذا ما أريد التوصل إلى حوار بين الشرق والغرب، متحرر من رواسب الإرث الاستعماري، فلا مفر من أمر استيعاب هذه المعادلة، ومن بذل جهد حقيقي لإعادة النظر في التصورات الموروثة وتقويمها. وفي الوقت الذي يعجز فيه كثيرون منا عن تجديد نظرتنا لتراثنا القريب والبعيد، وإعطائه معنى جديداً وروحاً جديدة، وفي حين يتملكنا الشعور بأن حركاتنا الأدبية والفكرية السابقة قد قيلت فيها الكلمة الفصل، نجد أننا لو تأملنا في واقع النهضات الأوروبية المتتالية في مجرى الحضارة الغربية التي لا تزال تغزو العالم مادياً ومعنوياً، لوجدنا أن كل نهضة جديدة من تلك النهضات، كانت تبدأ بإعطاء الماضي والتراث لوناً جديداً وبعداً جديداً وعمقاً جديداً، فتتجدد بذلك الحضارة، وتنفض عن نفسها غبار الجمود الذي يجلبه الكسل التاريخي في حياة الأمم والشعوب بين عصر وعصر. وتنطلق من جديد شابة طافحة بدماء الشباب وأحلام الخصب المنتظر[٨].

لقد أعطى عصر النهضة لأرسطو صورة جديدة، معنى جديداً لم يكن شائعاً في نظرات القرون السابقة للتراث الشكسبيري، وهذا العمق الجديد لم يكن مجرد إضافة أكاديمية لدراسات شكسبير، ولكنه كان إضافة جوهرية لثقافة القرن

التاسع عشر ذاته، ولثقافة أهله، ولطريقة رؤيتهم للحياة، وللأعماق الإنسانية وللنفس البشرية وللمجتمع والتاريخ، ولم يكن تراث شكسبير سوى البؤرة المناسبة لانعكاس كل هذه الأضواء الحضارية الجديدة في ثقافة القرن التاسع عشر وانصبابها مكثفة كما تنصب أشعة الشمس على كرة البلور..

هذه مسألة لا مفر من مواجهتها إذا أردنا نهضة جديدة وإحياء لوجودنا المهدد من كل ناحية، ولن يجدينا نفعاً ما نؤسسه من جامعات وما ننشره من كتب وصحف، وما نقيمه من مطابع وإذاعة وتلفزة. إذا كانت النهضة المادية المظهرية لا تصاحبها - في العمق - نهضة معنوية جوهرية داخلية، في صميم الإنسان.. في صميم الفكر، في صميم الإرادة والأخلاق والقيم، لأن محك أية نهضة حقيقية هي قدرتها على مجابهة التحديات، وما لم يتحقق ذلك، فليس هناك نهضة حقيقية.

الاجتهاد المطلوب

لقد أطلق الوحي العنان للعقل الإنساني المسلم كي يبدع ويضيف ويجدد ويغير في نظمه الدنيوية، متقيداً بمصلحة الناس، مسترشداً بالتجربة الإنسانية والكليات والمقاصد والمثل العليا التي جاء بها الوحي فلسفة للنظم الدنيوية وأطراً لها، لا قوانين تحدد القوالب وتضع التفصيلات، ومن هنا كان الاجتهاد.

نحن أمة مستهدفة من أعداء كثيرين، ولذلك نواجه بتحديات كثيرة، عسكرية واقتصادية وفكرية، وبالتشرذم الاقليمي، وهي جميعاً تصب في تحد حضاري يهددنا بالتخلف القومي، ونحن أمة ذات تراث حضاري غني وعريق، وهذا التراث، من حيث إنه إبداع تيارات فكرية متعددة، يبعث الحيرة عند قطاع من المعاصرين، ويصيب الكثيرين - من العرب وغير العرب - بالتمزق، مما يوجب أن يخرج الاجتهاد عن النطاق الضيق إلى اجتهاد علماء الأمة وأهل الخبرة العالية والمكثفة، وفي جميع المجالات والتخصصات، لأن ميدانه الحقيقي هو أمور الدنيا، ونظم معيشتها، ونمط حضارتها[1].

المركزية الأوروبية

ومع وعينا مسؤوليتنا هذه، لا بدَّ من معرفة الطرف الآخر الذي يجب أن نبدل لديه الصورة الذهنية التي رسمها عنا في فكره، لتكون المجابهة موضوعية وشاملة، وفي مقدمة هذه المعرفة تأتي معرفة الاستشراق في منشئه الغربي، وفي صيغته الإجمالية العامة، ودون أن نغفل إيجابياته، نعلم أنه، في المبتدأ، تعبير عن مصالح الاستعمار الغربي تجاه بلدان الشرق، والانطلاق من نزعة الهيمنة للفكر الذي سوغ هذه المصالح في الغرب وكرسها، ومن ثم من مقولة التخلف التاريخي والدونية

الفكرية لتلك البلدان، وقد أنتجت هذه الوضعية مركباً معقداً من المواقف الفكرية، تتبلور شيئاً فشيئاً تحت المصطلح (المركزية الأوروبية). أما الوجه الذي يهمنا من هذه الأخيرة، فيتمثل في التأكيد على الطابع الأوروبي للحضارة (العقلانية)، وذلك على النحو الذي يقود إلى القول بـ (مركز أوروبي) للحضارة العالمية و(بهوامش) متعددة لهذه الأخيرة، تجسدها الشعوب الأخرى غير الأوروبية.

وقد أعلن ذلك الوجه من المسألة عن نفسه في مجموعة غير قليلة من الأعمال التي أنجزها مفكرون وسياسيون وباحثون ومؤرخون في عدد من البلدان الأوروبية المركزية.. أحد هؤلاء كان الفيلسوف ومؤرخ الفلسفة الفرنسي (أرنست رينان) من القرن التاسع عشر، والذي ألف كتاباً واضحاً في دلالته المركزية الأوروبية أطلق عليه اسم (ابن رشد والرشدية) نشر للمرة الأولى عام ١٨٥٢، وقد أسهم من خلاله، بقدر كبير، في صياغة المعالم الكبرى للنزعة المعنية هنا في بعدها الفكري الفلسفي على الأخص، أما الاطروحة الرئيسة التي نواجهها هنا على صعيد التاريخ الفلسفي العالمي، فتقوم على إقرار رينان بريادة قوله: «ليس هناك ما نتعلمه من العرب».. أما سبب ذلك فهو في رأيه «دونية» ما يسميه العرق السامي على صعيد التفكير الفلسفي والعقلي عموماً، فهو يقول «وليس العرق السامي هو ما ينبغي لنا أن نطالبه بدروس في الفلسفة، فما أنتجه هذا العرق أقل مما يكون من بواكير خاصة به في الفلسفة، ولم تكن الفلسفة لدى الساميين غير استعارة خارجية صرفة خالية من الخصب وغير اقتداء بالفلسفة اليونانية» وكان كتاب رينان هذا نموذجاً لأعمال المركزيين الأوروبيين، حيث يقترن بفكرة (الشرق شرق والغرب غرب)[10] ومع هذا فقد أعلن مترجم الكتاب في مقدمته «من دواعي الأسف أن تخلو اللغة العربية من ترجمة لكتاب رينان».

أساطير الغرب عن الشرق

في هذا المجال لا بدَّ أن نقف عند تجربة متميزة، تجسد نوعاً من الكشف الجديد وهو تجربة الباحثة الدكتورة رنا قباني في دراستها (أساطير أوروبا عن الشرق) التي أثارت جدلاً عنيفاً في الغرب بعد صدورها مطبوعة في كتاب عن دار (ماكميلان) البريطانية ودار (انديانا يونفرستي برس) الأمريكية بآن واحد عام ١٩٨٦، وهي دراسة تسهم في تبديل الصورة التي رسخت في أعماق الإنسان الغربي منذ القرون الوسطى كتابات الرحالة والمغامرين الأوروبيين عن الشرق والعرب والإسلام، هؤلاء الرحالة الذين اكتسبوا في

بلادهم أمجاداً أسطورية جعلت أي محاولة في الغرب لتكذيب رواياتهم عن الشرق وأهل الشرق، إثماً كبيراً وخيانة وطنية.

تدور الفصول الخمسة لهذا الكتاب حول أساطير عن الشرق العربي والإسلامي اختلقها الغرب ولا يزال يمعن في تبنّيها، وتأتي أهمية هذه الأساطير من أنها كانت أساس القوالب العنصرية والجنسية الجاهزة التي وضعت في أوروبا ما بعد الصليبيات على أيدي الرحّالة والشعراء والمصورين ذوي الخيال الجانح، إلا أنها راحت، في ظل امبريالية القرن التاسع عشر تتخذ شكلاً منهجياً ومنظماً، باعتبار أنها كانت شيئاً حيوياً لمخططاتها، فإذا استطاع الأوروبيون تصوير شعوب الشرق بأنها خاملة وجاهلة وليس لها قدرة ذاتية على التطور والتقدم، أمكن لأوروبا أن تبرر تدخلها وتبسط سيطرتها على هذه الشعوب.

ولا شك أن التوسع الاستعماري والاستغلال الاقتصادي يحتاجان، من أجل أن يمرا بسهولة، إلى عملية تجميل تظهرهما وكأنهما ليسا سوى رسالتي حضارة وتمدين، وقد قام رحالة العهد الفيكتوري برحلاتهم وهم ينعمون بالدعم الرسمي، على الرغم من تظاهرهم بغير ذلك، وسرعان ما استطاعوا، وهم بكامل الوعي والإحساس بالواجب نحو الامبراطورية، أن ينسجوا فيضاً من أقاصيص أصبحت فيما بعد، هي الرؤية الأوروبية للشرق، ومما يلفت النظر أنه كان لهذه الأقاصيص سمات واضحة التشابه، وأن قاسماً مشتركاً جمع فيما بينها على الرغم من اختلاف شخصيات الكتاب الذين وضعوها، ولا تزال تلك الأقاصيص التي أصبحت أشبه بالأساطير تسيطر على الخيال الغربي مثلما كانت عليه الحال في القرن التاسع عشر.

لقد ازداد الحاجز الفكري بين الغرب والشرق في أعقاب هجوم الجيوش العربية على بيزنطة في العقد الثالث من القرن السابع عشر، وراح الغرب يختلق الأساطير عن الشرق الذي يرى فيه مكاناً خطراً يتنامى فيه الإسلام.. ونشرت روايات وملاحم وكتب كثيرة بهذا الاتجاه تحاول أن تنال من الصورة النمطية للرجل المسلم المؤمن والمرأة المسلمة المحصنة كما في: أنشودة رولان، ورواية سيرييفسي اوف هامبتون، وسورون بابل، وملك التتار، وفلوريس وبلونشفلور، وقصص خيالية أخرى عن الجواري والحريم كما في كتابات سير جورج كورتهوب.

وفي مسرحيات العصر الاليزابيثي أصبح المسلم والتركي والمغربي والزنجي هم الأشرار، حتى عطيل شكسبير قدم في تشخيص (الهمجية) من خلال غيرته التي

تذكر بالمفهوم التقليدي للغيرة الشرقية، وكذلك مارك انطوني في (انطوني وكليو باترة) إذ ينقلب عندما يسافر إلى الشرق من روماني صلب إلى (أسير اللذات الشرقية) ومن المنطلق نفسه طرحت شخصيات (ديود) في رواية (فرجيل) و(ميديا) المتطرفة في عواطفها، و(بلقيس) صاحبة عرش اليمن، و(ألف ليلة وليلة) عندما انتهت إلى اوروبا عام ١٧٠٤ بوساطة انطوان غالان، كان فيها كثير من التلفيق اعترف به انطوان نفسه عندما ذكر بأنه كان يتسلى بكتابتها - وليس بترجمتها - بعد العشاء ليروّح عن نفسه من عناء يوم طويل قضاه في الدراسة الأكاديمية الجادة. وقال له: «إن الترجمة الدقيقة لألف ليلة وليلة لم تكن لتسعد القراء، لذلك جعلت من الكلمات العربية نصاً فرنسياً ممتعاً دون أي التزام بحرفية هذه الكلمات».. وهكذا أصبح شرق ألف ليلة وليلة مجالاً رحباً للروائيين والشعراء الغربيين، ووجد الرومانسيون فيها عالماً مختلفاً «لا عقلانيًا» تلونه القدرية، ونجد هذا لدى شيلي، وشاتو بريان، واوليفر جولد سميث، ووليام بيكفورد، وحتى بايرون وكولريدج.

وكان من الطبيعي أن تظهر محاولات لإعادة النظر في هذه المنظورات كما لدى (لين) الذي كان يدرك بوضوح التلفيق الذي كان يعمد إليه الرحالة، ليجعلوا مما يروون شيئاً مثيراً للاهتمام، فقد نصب نفسه خبيراً بالشرق، ومع ذلك لم يقو على تفادي السقوط في شرك نوع من الانتقائية هي أساس التشويه، فكتب عن السحر والتنجيم والكيمياء القديمة والحشيش والأفيون والجوالين من الحواة ومن الراقصين، وعدله الخرافات والحوادث الغريبة والشاذة مثله مثل (بورتون) الذي تتسم رؤيته للنساء الشرقيات بالسطحية فهن إما عاهرات أو زوجات فاترات، حتى في الجرم الأكبر، زرع الكيان الصهيوني في الوطن العربي، فقد برره هؤلاء بـ (أن هناك قوماً يسيطرون على أرض واسعة تزخر بالخيرات وتسيطر على ملتقى طرق العالم، وتجمع هؤلاء القوم ديانة واحدة، ولغة واحدة، وتاريخ واحد، وآمال واحدة، وليس هناك حاجز طبيعي يعزل القوم عن الاتصال ببعضهم بعضاً، ولذلك يجب زرع جسم غريب في قلب هذه الأمة، يكون عازلاً بين التقاء جناحيها، ورأس جسر ينفذ إليه الغرب لتحقيق مطامعه[11]).

خطة مقترحة

وهكذا نصل إلى بنود خطة مقترحة فيها نوع من التكامل يمكن أن تساهم في تبديل الصورة الذهنية عن العرب في الفكر الأجنبي:

١ - لا بدَّ من التقديم بشرح موجز للدور الحضاري للإسلام، فهو دور مبني

على أن الإسلام رسم مفهوم الوحدة على أساس الفكر وليس على أساس الجنس، ووسع دائرة الإخاء الإنساني، وأسقط التفرقة العنصرية، فهو دين فكر وحضارة ومجتمع، حيث ساهم في بناء القاعدة العريضة للفكر الإنساني، وهو يمثل حركة تطور شامل متصل وحركة اجتماعية يدفعها مفهوم وعقيدة في مختلف ميادين الحياة، ومن هنا فإن الاتصال بالغرب يجب أن يقوم على مفهوم مرحلة هي رد فعل لمفهوم مرحلة سبقتها، بحسبان أن هذه الحضارة الغربية ليست منفصلة عنه، وإنما أقامت قواعدها على المنهج التجريبي الإسلامي، وعلى بناء صاغه العرب والمسلمون..

ولا بدَّ في هذا المجال من التركيز على بث ونشر المزيد من مؤلفات فلاسفة التاريخ الإسلامي، لأن تفسير تاريخ الإسلام من خلال النظريات الغربية الحديثة تظل محاولات قاصرة لأن منهجه يقوم على تكامل الروح والمادة، والحياة والموت، والدنيا والآخرة، والنفس والجسد، والثوابت والمتغيرات، والكلي والجزئي[12].

٢ - كشف الأغراض المادية لحملات التغريب والغزو الثقافي التي تستهدف إثارة الشبهات والشكوك حول الإنسان العربي بقصد وضعه موضع الازدراء أو الانتقاص من أجل السيطرة عليه فكرياً وثقافياً، ومن ثم عسكرياً واقتصادياً.

٣ - كشف أسباب فرض كتب الغرب في المدارس والجامعات، وجعل مناهج الغرب في دراسة التاريخ هي الجواز إلى تخريج المؤرخين العرب.

٤ - التأكيد على أن الحروب الصليبية، بما نقلته إلى الغرب، لم تكن العامل الوحيد وراء نمو أوروبا خلال القرنين الثاني عشر والثالث عشر، لأن حركة المولدين والمستعمرين في إسبانيا وصقلية كانت أكثر نفاذاً وأوسع محيطاً، وأبعد عمقاً، فاللاتينيون في سورية مثلاً - لم ينفذوا إلى وهج الثقافة العربية على نحو ما فعل المسيحيون في غرب المتوسط إبان تألق حضارة قرطبة في الأندلس[12].

٥ - الاستفادة من الكنوز العربية والإسلامية الموجودة في أوروبا من مخطوطات ومأثورات وكتب.

٦ - السعي مع منظمات عالمية ومؤسسات ثقافية لتنظيم مهرجانات وندوات فكرية وثقافية لأعلام العرب من رجال الفكر والعلم والثقافة والأدب والفن في البلاد الأجنبية.

٧ - ترجمة الموسوعات وتعميم الآثار والنتاجات والدراسات الإبداعية والتوثيقية التي يضعها كتّاب غربيون عن العرب.

٨ - دعوة الرسامين والفنانين الغربيين لرسم الواقع العربي الراهن، لتقويض

الصورة الخيالية الملفقة للشرقي في لوحات فناني الغرب.

٩ - دفع الحضارة العربية، بما فيها من قيم ومثل وطاقات مادية وروحية للإسهام في خلق النظام العالمي الجديد، وذلك من خلال نظرية عربية شاملة في التنمية عامة تتكامل بها آفاق التربية والتنمية الاقتصادية والاجتماعية[١٤].

١٠ - مجابهة التشوّه الكبير الذي لحق بصورة الإنسان العربي في السينما.

١١ - تطوير المشاريع التي تفتح باب العالمية أمام الفكر العربي من خلال الترجمة خاصة، بما في ذلك ترجمة نفائس المخطوطات العربية المجهولة.

١٢ - تجاوز جميع أسباب التقصير في الإعلام العربي، الداخلي والخارجي، لتحقيق التوصيل الشامل، عبر الفضائيات بصورة خاصة، لمعطيات مثل هذه البنود الواردة في هذه الخطة المقترحة.

المصادر والمراجع

١ - د. عبد الرزاق عيد (الشرق شرق والغرب غرب) - مجلة (الحرية) - بيروت ١٧ - ٢- ١٩٩١.

٢ - أنور الجندي: نظرة إلى تاريخ الإسلام - مجلة (الدوحة) - قطر - يونيو - حزيران ١٩٨٠.

٣ - عماد الدين خليل: الإسلام يستقبل قرنه الخامس عشر - مجلة الدوحة - قطر - اوكتوبر - تشرين الأول ١٩٨٠.

٤ - فيليب حتي: موجز تاريخ العرب.

٥ - د. السيد محمد بدوي: الحضارة العربية، كيف قامت على ركائز إنسانية - مجلة (الدوحة) قطر مايو (أيار) ١٩٨٣.

٦ - جورج سارتون (مقدمة تاريخ العلوم).

٧ - رشدي فكار (مع رواد الفكر العالمي) - مجلة الدوحة - قطر - أوكتوبر (تشرين الأول) ١٩٨٠.

٨ - محمد جابر الأنصاري - كيف نخترق جدار العقم الثقافي - مجلة الدوحة - قطر - سبتمبر (ايلول) ١٩٨١.

٩ - د. محمود عمارة: (الاجتهاد في أمور الدنيا) - مجلة الدوحة - يوليو ١٩٨١.

١٠ - د. طيب تيزيني - من فن الاستشراق الغربي إلى فن الاستغراب الشرقي - مجلة (العربي) الكويت - يناير ١٩٨٨.

١١ - د. محمد جابر الأنصاري (.. والعلم ممنوع عن العرب) مجلة (الدوحة) - حزيران ١٩٨١.

١٢ - أنور الجندي - مصدر مذكور.

١٣ - آرنست بيكر (تاريخ الإسلام).

١٤ - من محاضرة للدكتور عبد الله عبد الدايم ألقاها في جامعة قطر بعنوان (الحضارة العربية أمام تحديات العصر) ديسمبر (كانون الأول) ١٩٨٠.

الشعرية الحداثية عند نزار قباني

د. بشير تاوريريت(*)

ينطلق نزار قباني في تأسيسه لعوالم الشعرية الحداثية من الواقع الشعري، واقع تجربته الشعرية، ويرسم وجهه الشعري بيده قبل أن يفصّله النقاد على هواهم، وقبل الخوض في مختلف المبادئ أو القضايا التي طرحها نزار قباني في تأسيسه لنظرية شعرية متماسكة. نود الإشارة إلى أن نزار قباني قد سئل ذات مرة عمّا إذا كان فن النقد مسايرًا لفن الشعر العربي، فأجاب مستهتراً: «بكل صدق أقول لك إن النقاد لم يعلموني شيئاً، لم يكونوا لافتة تدلني على الطريق، إنما كانوا حاجزاً مليئاً بالأشواك والمسامير، وأكياس الرمل على طريقي!

(*) باحث وأديب من الجزائر.
- العمل الفني: علي مقوص.

إن النقد العربي كالسلوك العربي قائم على العصبية والتوتر والانفعال إنه نقد (غرائزي) يستعمل الأنياب والأظافر في التعامل مع الشعر...»[1]. إن هذه السخرية من حركة النقد العربي مردها إلى أن النقاد المنهجيين والمحترفين لم يكونوا في مستوى الطاقة الشعرية، فعدم مسايرة الحركة النقدية للشعر العربي القديم، تعود بالأساس إلى عدم امتلاك أولئك النقاد حساً فنياً يمكنهم من الاعيب السفر في لعبة الجمال الأدبي، فالنص الشعري من القديم إلى الحديث لم يقرأ بحضارة فنية وموضوعية وهو الأمر الذي أدى بنزار إلى نقد النقاد والكشف عن تهجمهم بالمعاول والسكاكين على المكامن الجمالية في عالم النص الشعري.

وإذا كان شعراء الحداثة قد أعرضوا عن وضع تعريف جامع مانع للشعر فإن نزار قباني يأتي في طليعة هؤلاء جميعاً، فبرغم معاشرته الحميمية السديمية للكون الشعري منذ ما يقارب خمسين عاماً إلا أنه يعترف أنه ليس لديه نظرية لشرح الشعر. يقول «ليس عندي نظرية لشرح الشعر ولو كان عندي مثل هذه النظرية لما كنت شاعراً...»[2] إن استحالة التعريف في القاموس النقدي لنزار قباني تعود بالأساس إلى اختلاف الشعراء في النظر إلى الكون الشعري «فكل شاعر يحمل نظريته معه»[3] وما دام الأمر كذلك فإنه: «حرام أن نمزق القصيدة لنحصي كمية المعاني التي تنطوي عليها، ونحصي عدد تفاعيلها وزحافاتها لنقف على لون بحرها»[4] الوصول إذا إلى الشطآن الجمالية التي رصعت بها القصيدة نظمها الجمالية أصبح أمراً مستحيلاً ما دام الشعر لا يمثل حقيقة واقعية، فهو «حقيقة مطلقة لابد أنه كذلك وإلاّ انتهى إلى العدمية (...) وأنا لا أعني بذلك أبدية الشعر، الشعر سماء: فيها نجوم وشموس تغيب وتظهر وتغير مداراتها، سماء تارة خريفية وأخرى شتائية وثالثة ربيعية، إلاّ أن الحقيقة السماوية تبقى واحدة، يظل هناك سماء، البحر أيضاً حقيقة، حقيقة البحر هي الحقيقة الشعرية، الحقيقة البحرية تعاني من مد وجزر وتيارات وعواصف. لكن البحر هو البحر رغم كل شيء حقيقة الماء في البحر باقية، التحولات الشعرية شيء حتمي..»[5] فالكون الشعري يتصف باللاثبات، يتلوّن في كل مرة بألوان جديدة تتناسل معانيه من قارئ لآخر ومن عصر لآخر، من هنا أصبح البحث عن الحقيقة في الشعر هو بحث عن الحقيقة في المطلق والمجهول، بحث عن لون واحد في حرباء تتلبس وتتلون بألوان مختلفة.

وقد أحجم نزار قباني عن تعريف الشعر فقال: «لا يهم أبداً أن نعرف ماهو الشعر إذ خير للوردة الجميلة أن لا تكتب مذكراتها وماذا يضير الوردة إذ جهل الناس

تاريخ حياتها؟ الجمال لا تاريخ له وهو نفسه تاريخ»[٦].

وقد اعترف نزار قباني في أكثر من موضع وعلى أكثر من صعيد باستحالة مفهوم الشعر، ويتصدر هذا الاعتراف كتاب لنزار قباني بعنوان «ما هو الشعر؟»، أودعه خلاصة تجاربه



وقال في مطلعه: «ليس من طموحات هذا الكتاب أن يكون دليلاً سياحياً يقول لكم في أي جزيرة يسكن الشعر وفي أي فندق يقيم.. وفي أي مقهى يجلس وما هو عمره.. ولون عينيه.. وهواياته المفضلة»[٧]. هنا يشير نزار قباني إلى القصيدة ذلك المجهول حيث يؤكد للملأ عدم استقرار هذا المجهول في مكان معين، لأن القصيدة الشعرية عند نزار قباني لا تمتلك رخصة سياقة أو جواز سفر للإبحار في مختلف البحار والمحيطات، ولأنها مرة أخرى تريد أن تكون قصيدة إنسانية عالمية، وهذا ما يؤكده في قوله: «ليس للشعر صورة فوتوغرافية معروفة.. وليس له عمر معروف.. أو أصل معروف.. ولا أحد يعرف من أين أتى وبأي جواز سفر تنقل، المعمرون يقولون: إنه هبط من مغارة في رأس الجبل واشترى خبزاً وقهوة وكتباً وجرائد من المدينة.. ثم اختفى، وسكان الشواطئ يقولون إنه خرج من أعماق البحر، إنه لعب طول النهار مع الأطفال والأمواج والأسماك الذهبية، ثم عاد إلى بيته البحري.. وأطفال المدينة يقولون إنه خرج من الغابة وابتسم لهم وأعطاهم أزهاراً وأقماراً وفراشات وأكواب ذرة، وفطائر محشوة عسلاً، ثم

ابتلعته الغابة. ومعلمو المدارس يقولون: إنه دخل على صفوفهم ذات صباح فتكلم مع التلاميذ لغة لم يتعلموها وكتب على السبورة السوداء حروفاً لم يروها من قبل ففهموا ما قال لهم وحملوه على أكتافهم وخرجوا إلى الشوارع بمظاهرات.. مطالبين بتعيين الشعر وزيراً للثقافة..»[8] هذه خواطر وانطباعات تكشف لنا عن حيرة نزار قباني من الكون الشعري في انفتاحه وانبجاسه بل في انفتاح وانبجاس معانيه، وما يؤكد ذلك هو الاعترافات السالفة لمختلف الشرائح من معمرين إلى سكان الشواطئ إلى أطفال المدينة إلى معلمي المدارس كلهم أكدوا على مجهول الشعر وحيرتهم منه. حيرة انتهت بتعيين الشعر سفيراً ووزيراً للثقافة.

وإذا كان نزار قباني في مطاردته للشعر قد اعترف بلا محدودية الكون الشعري فإنه أيضاً اعترف بعدم ارتباط الكون الشعري بمكان معين «ليس في ملفات البوليس حتى الآن معلومات أكيدة عن مكان وجود الشعر، وعن ديانته، وعقيدته وجنسيته وانتماءاته، هل هو مواطن آسيوي أم إفريقي أم أمريكي؟... »[9] وإذ يرفض نزار قباني فكرة ارتباط الشعر بمكان معين، بل إن رفضه لجمل التعريفات التي يراها لا تتعدى مظاهر التجربة الخارجية (المعنى، والفكرة، والصورة، واللفظ، والخيال) فإنما ليؤكد تعريفه الجديد للشعر وهو «كهربة جميلة لاتعمر طويلاً، تكون النفس خلالها بجميع عناصرها من عاطفة وخيال وذاكرة وغريزة مسربلة للموسيقى»[10]. إنه التأكيد على الهزة الجمالية، ولذلك فإن نزار قباني يستبعد كل شعر لايهز قارئه ويبدو أن هذا التعريف يولي أهمية خاصة لتأثير الشعر على قارئه أو سامعه، دون أن يبين العناصر الفنية في بنية الشعر، أو يهتم برأسي المثلث الأدبي الآخرين: النص والمبدع.

ولما كانت القصيدة انبجاساً مفاجئاً وكهربة جميلة، فإن نزار قباني قد أشار إلى لحظة ميلاد القصيدة مقدماً في ذلك أوراق اعتماده معترفاً في أوراقه تلك بغموض العملية الإبداعية وعلى ضفاف هذا الغموض نشأت فكرة استحالة التعريف للكون الشعري يقول: «ليس عندي أي تفسير مقبول لذلك الزلزال الذي يركض تحت سطح جلدي، من أين يجيء (...) وإلى أين يذهب؟. أنا أتلقى الزلزال مستسلماً ومدوشاً (...) وأخرج من تحت رمادي وخرائبي (...) وكما لا يمكن توقيت الزلزال لا يمكن توقيت الشعر...»[11]. وقد عبر نزار قباني عن هذا الزلزال بقصيدة الطعنة فالقصيدة عنده: «طعنة جميلة ينبت على ضفافها القمح وشقائق النعمان، طعنة تختلف عن كل الطعنات في

أن لونها أخضر، طعنة ينزف منها اثنان.. الطاعن والمطعون، الشاعر والمتلقي»[١٢]. هذه الطعنة تثير قلق القارئ فهي: «قطار وصدفات لا يعرف أحد ميعاد مغادرته ولا ميعاد وصوله»[١٣]. وهذا ما يخلق عنصر الدهشة والإثارة في النص الشعري، مادامت القصيدة هجمة مباغتة، ومن طبيعة هذه الهجمة والصدمة والدهشة أن تكون غامضة غموض لحظة ميلاد القصيدة.

إن الشاعر عند نزار قباني لا يعرف عن قصيدته شيئاً فهو أشبه ما يكون بامرأة حامل موضوعة على طاولة العمليات. لا تتذكر من هو طبيبها.. ولا من هو زوجها.. ولا تاريخ زواجها»[١٤]. «والشاعر موجود في الشعر بشكل إلزامي وجبري، إنه محتجز ومعتقل داخل الشعر، (مثله في ذلك مثل السمكة) معتقلة في محيطها المائي لا تملك انسحاباً ولا خلاصاً»[١٥] وإن كان الشاعر لا يعرف شيئاً عن عمله الإبداعي، فليس معنى هذا الكلام أن الشاعر يكتب لنا قصائد لا معنى لها، فالمطلوب من الشاعر أن يتواصل مع الجمهور حتى يضمن لرسالته الشعرية نجاحاً معتبراً، وتبعاً لذلك أعطى نزار قباني أهمية كبرى للمتلقي، والقصائد التي كتبها عمل فيها على حضور الجمهور، فهو يشعر أن ملايين الناس يكتبون معه الشعر».. والشاعر الذي لا يتجه بشعره إلى أحد، يبقى نائماً في الشارع (...) والمرسل إليه عنصر هام في كل كتابة، وليس هناك كتابة لا تخاطب أحداً، وإلا تحولت إلى جرس يقرع العدم، وأزمة الشاعر الحديث الأولى هي أنه أضاع عنوان الجمهور»[١٦].

لابد للشاعر إذن أن يكون في مستوى الجمهور، ولعل هذا ما جعل نزار قباني يكتب أشعاراً واضحة على نقيض بعض الشعراء الحداثيين، الذين غالوا في الغموض أمثال أدونيس، ففقدوا بذلك شريحة كبيرة من الجمهور، حتى وإن كان الغموض الأدونيسي مصدره تضافر كبير بين ثقافات وحضارات عديدة، جعل من القصيدة الأدونيسية هرماً معرفياً متميزاً، يتطلب قراء في مستوى هذه الطاقات المعرفية المبتكرة.

وإذا كان نزار قباني حافظ على العلاقة بين الشاعر والجمهور فإن هذا الدأب لم يمنعه من اعتبار الدهشة أو الفجائية عاملاً من عوامل التأثير الشعري: «الشعر هو القدرة على إحداث الدهشة، وبغير الدهشة تتحول القصيدة إلى تصريح خال من المفاجآت...»[١٧]. وتتحقق الدهشة في الشعر عن طريق حياد الكلمات عن معانيها القاموسية فـ: «الكلمات (...) والعادات اللغوية (...) لابد

أن ترمي حجراً في بئر الكلام العادي، وتحدث اضطراباً في الأبجدية (...) القصيدة الجميلة هي انتظار ما لا ينتظر، وبغير هذا العنصر التشويقي تصبح القصيدة ضيفاً ثقيلاً...»[١٨] بل إن نزار يؤكد من أن قصائده يوم تتوقف عن إحداث الدهشة فلنقرأ عليها السلام[١٩].

القصيدة المفاجئة أو المدهشة هي بالضرورة خارجة عن نطاق المألوف أو العادة، وهو منحى التزم به شعراء الحداثة ونقادها في تحديدهم لمفهوم الحداثة، فكل حركة في الحياة عند نزار قباني لابد لها أن تعبر عن نفسها بطريقة استثنائية خارجة عن المألوف حتى تكون شعراً ف: «كل ما يقوم على المحاكاة يسقط في النثر، كل ما يدخل في نطاق المألوف والعادة ليس شعراً»[٢٠] فالكتابة الشعرية لا تعترف بوجود نموذج شعري، فهي ضد محاكاة النموذج، مادام الحلم بالقصيدة المثالية أصبح ضرباً من المستحيل «يوم يقتنع الشاعر بأن قصيدته الأخيرة (...) هي بدر الدجى (...) وشمس الشموس (...) فاقرأ على شعره السلام (...) إنني منذ خمسين عاماً أنبش كالدجاجة في تراب اللغة (...) بحثاً عن قصيدتي الأجمل (...) ولكنني لم أعثر عليها حتى الآن»[٢١]. وهنا تسقط النظرة المثالية للأشياء، وما دام الشعر تحول إلى لحن مجهول فمن هذه الشرفة أصبح محكوم عليه بالاختلاف عن السائد وتجاوز النموذج والمثال.

القصيدة عند نزار هي أصوات متعددة، إنها لقاء بين الكلمات والنصوص، وهذا ماعبر عنه السيميائيون والتفكيكيون بالتناص. فنزار لا يؤمن بالصدفة في الإبداع فـ: «الكلمة الواحدة مشحونة بعصور من الكلام قبل أن وصلت إلينا، والقصيدة التي نظن أنها من شغلنا هي شغل مئات من الشعراء الأموات (...) والشعر عملية تجميع للمياه الجوفية، كل ما قرأناه وحفظناه وسمعناه والكتب الصفراء والبيضاء كلها تدخل في مطهر الشعر»[٢٢] فالصوت الشعري الواحد هو عملية تذويب لأصوات شعرية أخرى تنتمي إلى أهرامات معرفية من جنسيات عدة، فهذا التلاقح بين مختلف القصائد في العملية التناصية هو ما يجعل الأعمال الإبداعية قادرة على الطيران والرحيل إلى أرض النوم والسحر واليقظة المرعبة.

ويجعل نزار قباني من قضية التجديد معركة حقيقية فيقول: «احتكاك اليمين باليسار أمر حتمي في كل مجتمع صحيح البنية ومعافى (...) اليمين هو الجانب الوقور، الهادئ الذي يؤمن بقداسة القديم، ويقيم له الطقوس ويحرق له البخور، إنه الجانب الذي ارتبط ذهنياً ونفسياً ووراثياً بنماذج من القول والتعبير، يعتبرها نهائية

صالحة لكل زمان ومكان، ويرفض أي تعديل لها أو مساساً بها، واليمينيون من شعرائنا هم تلك الفئة التي لا تزال ترى في (المعلّقة) وفي (القصيدة العصماء)، ذروة الكمال الأدبي وغاية الغايات...» (٢٣).

لقد ثار نزار قباني عن شعراء التقليد ملغياً في كل ذلك وجود قصيدة مثالية، وليس معنى ذلك أن الحديث لابد له من ارتكاب جريمة قتل.. ضد السابق له زمنياً.. لأن: «الحداثة طابور طويلاً جداً، يقف فيه الشعراء في أمكنتهم التي يحددها التاريخ، ولا يمكن في هذا الطابور أن (يطحش) أحد على أحد (...) أو يأخذ أحد مكان أحد (...): لأن التاريخ يراقب الطابور جيداً» (٢٤). فالحداثة ليست ضد الماضي كما نعتقد ونخال، وهذا ما تؤكده تصريحات أدونيس، من خلال إلحاحه على أن الحداثة هي ضد الثابت في موروثنا الشعري وهي بمثابة المتحول في هذا الموروث، ويعني أدونيس بالمتحول القيم الحية أو النقاط المضيئة في عتمة التاريخ الشعري، ولكن الأولوية دائماً في تعريف الحداثة تعود إلى شيء أسماه أدونيس طريقة التعبير وعبر عن ذلك نزار قباني بطريقة العرض: «أما طريقة العرض في الشعر فهي بمنتهى الأهمية، فالقماش الشعري كثير جداً ومتنوع جداً، والمادة الشعرية الخام موجودة في كل ذرة من ذرات الكون، وهي تحت تصرف جميع الشعراء، ولكن تحويل هذه المادة الشعرية وتصنيفها، وطريقة عرضها، تختلف من شاعر إلى شاعر آخر» (٢٥). إن فكرة تحويل المادة الخام إلى شعر فكرة لا تتحكم فيها طريقة التعبير فحسب، لأن نجاح هذه الطريق منوط بما يسمى بالرؤيا الفلسفية للمبدع أو الفنان، فخلف هذا المنطق الفلسفي تنشأ رؤيا الفنان للعالم والوجود، ولما كانت المادة معروضة في كل محل كان إعطاء الأولوية إلى طريقة عرض هذه المادة لأنها هي الأقدر- أعني طريقة العرض- على خلق صورة الوجود والعالم، وجعلها شيئاً موجوداً بقوة التحويل، لا بقوة المادة، فهنا تكمن خصوصية الإبداع، ومعناها أن يكون لكل شاعر صوته، ورائحته ومذاقه.

وبهذا الفهم «صارت قصيدة الحداثة سهماً باتجاه العمق، بعد أن كانت دائرة مرسومة على وجه الماء، تنفلت كلما اتسع قطرها وهذا التحول من البرّانية إلى الجوّانية، ومن يقين الحواس الخمس إلى شطحات الحلم، وتركيبات العقل الباطن، من اللمس بأصابع اليد إلى المس بأصابع الحدس (...) جعل للقصيدة الحديثة أكثر من بعد واحد» (٢٦). فقصيدة الحداثة هي إيغال في صميمية الأشياء، وفي مجهولها اللامنتظر، على نقيض قصيدة التقليد ذات الطبيعة السهلة والمكشوفة، في حين أن

قصيدة الحداثة تحمل لقارئها ألف سر؛ لأنها قصيدة الأسئلة لا الأجوبة الجاهزة، بل هي قصيدة إنسانية تخاطب كل الأقطار، لأن: «القصائد التي تغير أيام الناس ولا تفتح لهم طريقاً أو أفقاً (...) ولا تنقل لهم أصواتهم أو تترجم إنسانيتهم تبقى دائماً خارج الأبواب» [٢٧] وقد سبق لنا شرح معنى القيمة الإنسانية في الشعر من خلال عدم ارتباط القصيدة عند نزار بثنائية الزمان والمكان.

هذا وقد تحدث نزار قباني عن اللغة الشعرية للقصيدة، فهي عنده أصيبت بزلزال عنيف، وبريح صرصر عاتية، فأصبحت لغة مفككة البناء؛ «زلزال لغوي لا يترك حرفاً ولا فاصلة. ولا فعلاً ولا فاعلاً. ولا مبتدأ (...) ولا خبر (...) إلا ويبعثره على جدران غرفتي وشراشف سريري، وعندما ينتهي الزلزال (...) أشعر أن اللغة الأولى التي كنت أكتب بها قد تفككت، وأن لغة أخرى جديدة تتشكل تحت الرماد» [٢٨]، وقد عبر نزار عن الشعر بالرقص في أكثر من موضوع، فهو «حركة مستمرة في سكون اللغة، وفي سكون الكتب، وفي سكون العلاقات التاريخية بين الأشياء» [٢٩] هذه الحركة والدينامية هي التي تمنح للكلمة شعريتها، وتضمن لمختلف العلاقات الداخلية بين مختلف الإشارات السابحة عبر الجسد النصي شبكة من الدلالات اللامتناهية.

وعبقرية الشاعر إنما تتجسد في قدرته الدائمة على خلق علاقات جديدة بين الكلمات التي هي موضوع للشعر، ويبقى الشاعر هو ذلك الساحر الذي يحول النحاس إلى ذهب ويقلب التراب إلى ضوء. وحينما يصل نزار قباني إلى الحديث عن موسيقى الشعر وبحور الخليل، فإننا لا نلتمس له موقفاً ثابتاً في هذه القضية، فهو يتأرجح بين التأييد والمعارضة، فـ «موسيقى الشعر هي البحر بشكله المطلق أو الماء بشكله المطلق (...) والأوزان هي عناصر في تركيب الماء، وليست كل الماء، موسيقى الشعر هي شيء أكبر من الوزن والبحر والقافية، والذين يتصورون أن علم العروض، هو ضابط الإيقاع الذي لا يتعب، ولا يشيخ (...) ولا يتقاعد، ولا يسمح لأي من الموسيقيين أن (ينفرد) أو يجتهد أو يتجاوز النغمة الأساسية يريدون أن تبقى موسيقى الشعر العربي في مرحلة (دوم-تاك) أي مرحلة التخت الشرقي، ومثلما هناك ألوف الجمل الموسيقية التي تنتظر من يقولها، كذلك هناك ألوف الجمل الشعرية التي تنتظر من يكتبها (...) وكما للفقهاء حق الاجتهاد، فإن للشعراء أيضاً هذا الحق» [٣٠] هذا النص هو دعوة صريحة من نزار إلى تجاوز الجمل

الموسيقية الخليلية، لأنها تمثل الشرعية فهو ضد الشرعية التي أخذت شكل مقدسات[31]، حيث دعا إلى تحطيمها وتخريبها باحثاً في الوقت نفسه عن أشكال أخرى بديلة لها، لأن الشكل الموسيقي القديم ارتبط في منشأة بأحداث أو مناسبات تقليدية، ليست من صميم روح عصرنا هذا، لهذا السبب ضجر منها نزار قباني: «إن بحور الخليل بن أحمد باتت بحور مناسبات لا بحور شعر والناس ضجرت منها، حتى اللغة ضجرت من الموزون المقفى التقليدي، أنا شخصياً إذا ما ذهبت إلى مجلس وسمعت فيه قصيدة موزونة ومقفاة أشعر بشيء ما ضد العصر في هذه القصيدة...»[32]، وإن كانت هذه النصوص تثبت معارضة نزار قباني للنموذج الموسيقي القديم، فثمة آراء أخرى لنزار يقول فيها بالاختيار: «نحن لسنا متمسكين بالنموذج الموسيقي التاريخي (...) ولا (بالطرب التاريخي) (...) الميكروفون في يد الشاعر (...) ولاشروط مسبقة مفروضة على حريته، كل ما نطلبه منه أن يقنعنا لأنه يغني بصورة جيدة (...) بصرف النظر عن الطريقة التي يغني بها»[33] وفي معرض حديثه عن القافية، بوصفها وقفة مباغتة غير متوقعة، فإنه لا يطالب بإسقاطها وإلغائها، بقدر ما يرى أنها موقف اختياري[34].

ما تقدم من نصوص وشواهد يعج بالكثير من المقولات والمبادئ الرائدة التي اتخذت منها الشعرية طريقاً لتأسيس قصيدة الانفتاح عن اللامعنى لنص شعري لحظة ميلاده اتصفت بالغموض والفجائية والدهشة، وكذلك تخطى النموذج أو المثال، والقيمة الإنسانية تأتي في طليعة هذه القيم الجمالية، يضاف إليها التناص الذي جعل القصيدة هرماً معرفياً حيث تم صب هذه المبادئ في إطار لغوي جديد مفكك البناء، وممتلئ بدلالات لا حصر لها، ومن دون الاعتراف بأي نموذج موسيقي مسبق. تلكم هي أهم المبادئ والعناصر أو الآليات التي تصنع فرادة الحدث الشعري عند نزار قباني.

هوامش الدراسة

(١) مفيد فوزي: نزار.. وأنا، أطول قصيدة اعتراف، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط١، د ت، ص ١٧٣.

(٢) نزار قباني: قصتي مع الشعر، منشورات نزار قباني، بيروت، د ط، د ت، ص١٩.

(٣) نزار قباني: ما هو الشعر، منشورات نزار قباني، بيروت، ط٣، ٢٠٠٠، ص ٢٤.

(٤) نزار قباني في: محمد عزام: الحداثة الشعرية، منشورات اتحاد كتاب العرب، ط١، ١٩٨٥، ص ١٠٩.

(٥) نزار قباني في: محي الدين صبحي: مطارحات في فن القول، محاورات مع أدباء العصر، منشورات اتحاد كتاب العرب، دمشق، ط١، ١٩٧٨، ص١٠٥، ١٠٦.

(٦) نزار قباني: قصتي مع الشعر، ص٥٨، ثم ينظر: محمد عزام: الحداثة الشعرية، ص ١١٢.

(٧) نزار قباني: ماهو الشعر، ص١٨.

(٨) المرجع نفسه، ص٢٠، ٢١.

(٩) المرجع نفسه، ص٢٢.

(١٠) نزار قباني: مقدمة ديوان طفولة نهد، منشورات نزار قباني، بيروت، ط١٢، ١٩٧٢، ص٥.

(١١) نزار قباني: ماهو الشعر؟ ص٢٠.

(١٢) المرجع نفسه، ص٩٤.

(١٣) المرجع نفسه، ص٥٠.

(١٤) مفيد فوزي: نزار وأنا.. أطول قصيدة اعتراف، ص٦٠.

(١٥) نزار قباني: ماهو الشعر؟ ص٣١.

(١٦) نزار قباني: قصتي مع الشعر، ص١٥٧.

(١٧) نزار قباني في: محي الدين صبحي: مطارحات في فن القول، ص١٠٧.

(١٨) نزار قباني: ماهو الشعر، ص١٠٦، ١٠٧.

(١٩) مفيد فوزي: نزار وأنا، أطول قصيدة اعتراف، ص٣٦.

(٢٠) نزار قباني في: محي الدين صبحي: مطارحات في فن القول، ص١٠٩.

(٢١) مفيد فوزي: نزار وأنا.. أطول قصيدة اعتراف، ص١١٧.

(٢٢) نزار قباني في: محيي الدين صبحي: مطارحات في فن القول، ص١٠٦.

(٢٣) نزار قباني: الشعر قنديل أخضر، منشورات نزار قباني، بيروت، د. ط، د. ت، ص٢٨.

(٢٤) نزار قباني: ماهو الشعر، ص١١٣، ١١٤.

(٢٥) نزار قباني في: جهاد فاضل: أسئلة الشعر، حوارات مع الشعراء العرب، الدار العربية للكتاب، ط١، ١٩٩٢، ص٣٦٧.

(٢٦) محمد عزام: الحداثة الشعرية، ص١١٧، ١١٨.

(٢٧) نزار قباني: ماهو الشعر، ١٧٢.

(٢٨) مفيد فوزي: نزار وأنا.. أطول قصيدة اعتراف، ص٦١.

(٢٩) المرجع نفسه، ص٢٦.

(٣٠) نزار قباني: ماهو الشعر، ص١٢١، ١٢٢.

(٣١) نزار قباني: قصتي مع الشعر، ص١٢٣.

(٣٢) نزار قباني في: جهاد فاضل: أسئلة الشعر، حوارات مع الشعراء العرب، ص٣٤٧.

(٣٣) نزار قباني: ماهو الشعر، ص١٢٥.

(٣٤) المرجع نفسه، ص١٢٤.

٨٤

رؤى جمالية في أدب الجاحظ

خير الدين محمود قبلاوي(*)

(١) مدخل:

إنّ فكرة الثّقافة الموسوعية وغرسها في نفس الجاحظ، والنّهل من جداولها المتنوّعة، يعود فضلها إلى المعتزلة التي كان أصحابها يريدون الوصول إلى الذروة في التأثير في الناس واقناعهم بأفكارهم.

وقد كان سبيلهم إلى هذا التأثير والإقناع هو الكلمة الواضحة، أو الكلمة المُلهِمة المؤثّرة، ومن هنا جاء اهتمامهم بدراسة عناصر الإبداع الفنّي في الكلام، ووجوه تأثيره وإلهامه وإيحائه، وتحوّلت نظراتهم في هذا المجال إلى تأصيل فكري للمنهج النقديّ والجماليّ.

(*) أديب وباحث في التراث العربي، سورية.
- العمل الفني: الفنان علي الكفري.

وقد حاول هذا البحث المتواضع إمعان النظر في كلام كاتبنا الموسوعيّ الكبير، ليشير إلى بعض الموضوعات أو الفقرات التي نعدّها على نحو ما، من بحوث الجمالية العربية.

(٢) مفهوم الجمال عند الجاحظ

«قد سُهِّلَ الحُسْنُ في العيون تسهيلاً، وحُبِّبَ إلى القلوب تحبيبًا، وقُرِّبَ إلى النّفوس تقريبًا، حتى امتزج بالأرواح، وخالطَ الدّماءَ وجرى بالعُروق».[١]

وإنّ كلّ قلب لذلك يلبّي نداء الجمال وحسنه، كما يقول الجاحظ، فيبدع أعمالاً فنية، كأجمل صورة لرؤاه الجمالية، وأرقى تعبير عن مفاهيمه في رحلته الجمالية التي يعبّر عنها، بلوحة مرسومة بكلماته المعبّرة والمشعة، إذ «قيل له ما الجمال؟ فقال: غؤور العينين، وإشراف الحاجبين، ورُحْبُ الأشْداق، وبُعد الصوت».[٢]

وآخر ينظر إلى «جارية فيراها، كأنّها دُمية في محراب، قدْ أبدتْ عنْ ذراع كأنّهُ جُمَّارة، فقالَ ويْحَكِ لَمْ أرَ مثلكِ ممن أنت؟ قالت: أنا من اللواتي وصفهنّ الشّاعر فقال:

ودقّتْ وجلّتْ واسبكرّتْ وأكملتْ
فلو جُنَّ إنسانٌ منَ الحُسْنِ جُنَّتِ[٣]

لكن هل هذا الجمال؟ هل هو ما يُرضي النفس ويَسرّها ويقلقها، أو هو التناسب الذي يراه الجاحظ حين يقول: «التاج بهيّ، وهو أبهى على رأس الملك، والياقوت كريم حسن، وهو على جيد المرأة الحسناء أحسن».

فهل الجمال هو وضعُ للأمور في مواضعها؟! أو هل هو تلك اللوحات التي يرسمها الأعراب بكلماتهم؟

الحقّ أن تعريف الجمال من الأمور التي يعتاصُ علينا الوصول إلى ضبطها، لأنّ الجمال كما أرى هو لمح، أو برق أو قوس قزح، ولو حاولت أن تسألني عن ماهية الجمال، لقلت لك من فوري: إنّ الجمال هو الجمال.

هو في دمي الحياة، وفي روحي الرّفيف، كما يرى الجاحظ الذي كان شجاعًا في إقدامه ليقول: «أنا مُبيّنٌ لكَ الحُسْنَ: هُوَ التّمامُ والاعتدالُ».[٤]

ويردف الجاحظ موضّحًا: «ولستُ أعني بالتّمام تجاوز مقدار الاعتدال، كالزّيادة في طول القامة، وكدقّة الجسم، أو عظم جارحة من الجوارح، أو سعة العين أو الفم مما يتجاوز مثله من الناس المعتدلين في الخلق، فإنّ هذه الزيادة وإن كانت فهي نقصان من الحسن، وإن عُدت زيادة في الجسم.

والحدود حاصرة لأمور العالم، ومحيطة بمقاديرها الموقوفة لها، فكلّ شيء خرج عن الحدّ في خلق فهو قبيح مذموم.



وأما الاعتدال فهو وزن الشيء، لا الكمية، ووزن النفوس في أشباه أقسامها ووزن خلقة الإنسان اعتدال محاسنه، وألاّ يفوتَ شيء منه شيئًا، كالعين الواسعة لصاحب الأنف الصغير الأفطس، والأنف العظيم لصاحب العين الضيقة، والذقن الناقصة والرأس الضخم والوجه الفخم لصاحب البدن المجدّع «المنقوص الخلْق» النضْو «المهزول»، والظهر الطويل لصاحب الفخذين القصيرتين، وكسعة الجبين بأكثر من مقدار أسفل الوجه، ثمّ هذا أيضًا وزن الآنية وأصناف الفرش والموشي واللباس..».[5]

لقد اتخذ الجاحظ في محاولته لتعريف الجمال معنيين كما نلاحظ، أولاً معنى عامّ، وثانيًا معنىً خاصّ.

تجلّى المعنى الأوّل العام فيما يتعلق بأنواع مختلفة للمحاسن منها الملاحظة المقترنة بالرّوعة والبهاء، وهو كثير في أدبنا العربي.

وتجلّى المعنى الثاني الخاص بالتناسب الذي يقوم على تناسق وانسجام جمالي اعتمد في تحديده على حسٍّ جمالي حيٍّ ارتفع به ليكون حقًّا عالم جمال، تجلّت قدرته في تعريفه للجمال، أو سرده لمقاييس التوازن التي تبدع ما يكون بها الجسم جميلاً.

(٣) البديهة والإلهام

«وكلُّ شيء للعرب إنّما هو بديهة وارتجال، وكأنه إلهام، وليست هناك معاناة ولا مكابدة ولا إجالة فكر، ولا استعانة، وإنّما هو أن يصرف وهْمه إلى الكلام، وإلى رجز يوم الخصام، أو حين يمتح على رأس

بئر، أو يحدو ببعير، أو عند المقارعة أو المناقلة، أو عند صراع أو في حرب، فما هو إلا أن يصرف وهمه إلى جملة المذهب، وإلى العمود الذي يقصد، فتأتيه المعاني إرسالاً، وتنثال عليه الألفاظ انثيالاً..»(٦)

ولعلّ أول ما يثير الانتباه وجود هذه المصطلحات النقدية التي هي من ابتداع الجاحظ نفسه، وقد قُدِّر لها كما نعرف أن تسمو من مجرد لغة عادية معجمية إلى مرتبة المصطلح الذي تعارف عليه ثلّة من النقّاد فيما بعد، وتداولته طوائف من الأدباء والكتّاب، وإن لم تكن من ابتداعه فإنه أصّل هذا الاستعمال وكرّس استخدامه.

وأولى هذه المصطلحات النقدية هي البديهة -وهي في اللغة- المفاجأة والمباغتة، وفي الاصطلاح: الملكة القادرة على الانطلاق بردود فعل ذكية قوامها سرعة الخاطر وعفويته، وهي بتعبير آخر لمح يخطر في الجنان لينساب إبداعًا فنّيًا، والاستعداد الشخصي الذاتي وقوة الذاكرة، والقدرة على تركيز القول، كلّها مميزات من الضروري توفّرها عند صاحب هذه الملكة، إضافة إلى العوامل البيئية، والصّحراء المترامية الأطراف بهوائها العليل، وشمسها الصافية وليلها الهادئ، وقلّة شواغل الإنسان البدويّ واقتصاره على القليل من الأغذية، كلّها لا شكّ تسهم في إذكاء البديهة.

ويتميز الإنسان «الفنان» صاحب هذه الملكة بكونه مُلهَمًا، يتمتع بعاطفة قوية وحسّ مرهف، وحدس لّماح، وإدراك نفّاذ، وقدرة هائلة على الإبداع، فالفن يصدر عنه صدور الماء عن الينبوع متدفّقًا صافيًا عذبًا.

والمصطلح الثاني هو الارتجال، وهو في اللغة الانصباب، انصباب الماء وتدفّقه كما الشعر، إذ إن الشعر المرتجل هو الذي يتدفق من صاحبه، وينهمر باسترسال، ليقع في النفس لما فيه من ذكاء النفس ولمعة الخاطر.

وتتعانق هاتان الخاصتان في نفس الفنان، ليصدر عن كلّ ما هو جديد ومبتكر، لما يُلقى ويُوحى لرَوْعه من إلهام. والإلهام هو هذا، ما يلقى في الرَّوع «القلب» ليشكل حبكًا على صفحة الإبداع الساكنة.

وهذه القوة غير المرئيةهي التي تُلهم الفنّ عامة والشّعر خاصّة، وهي التي اعتقد العرب في «الجاهلية» أنها شياطين وادي «عبقر» فنسبوا لكلّ شاعر شيطانه الذي يلهمه الشعر، ووادي عبقر يقاربه جبل «البرناس» الذي كان يعتقد الإغريق أن آلهة الشعر كانت تقطنه.

وبذلك نلاحظ أن الإلهام إنما ينعكس بالبديهة «وكل شيء للعرب إنما هو بديهة.. كأنه إلهام..(٧)»، وكما نعرف هي أبعد وأعمق من الرؤية الفنية.

ويرد مصطلح عند الجاحظ هو «المعاناة» التي يعطيها النقاد المعاصرون معنى التجربة الشعورية، وما ممارسة التعبير عن هذه التجربة إلاّ الفنّ، إلا أن الملاحظ بأنّ الجاحظ في النص لم يتجاوز معنى الكلمة العادي المعجميّ الذي لا يزيد عن المقاساة أو ملابسة الشيء ومباشرته، فهي لا تصل إلى درجة المصطلح، ومثلها «وهم» التي استعملها الجاحظ الاستعمال العادي للفظة أي بمعنى خَطَرات القلب.

(٤) فضل اليد:

«من ذلك خطُّها، وقسطها من منافع الإشارة، ثمّ نصيبها في تقويم القلم، ثمّ حظُّها في التصوير، ثمّ حظُّها في الصّناعات،.. ثمّ النقر على العود وتحريك الوتر، ولولا ذلك لبطل الضرب كلّه أو عامته، وكيف لا يكون ذلك كذلك ولها ضرب الطبل والدفّ، وتحريك الصفاقتين «آلة موسيقية»، وتحريك مخارق خروق المزامير وما في ذلك من الإطلاق والحبس»[٨].

فالجاحظ يرى أن العمل الفنيّ، إنما يتمّ بالأيدي لأنه يتطلب مهارة، فنحن نرسم «حظها في التصوير»، ونرقص «قسطها من منافع الإشارة»، ونضرب على الآلات «النقر على العود وتحريك الوتر» بأيدينا وليس بعقولنا.

وما أحسب أنه قد فات الجاحظ أن اليد التي تصوّر وتعزف بدقّة إنما هي التي تطلق للعقل عنانه وتكون دليله، إذ ليس في الطبيعة وخاصة الطبيعة العضوية مثل هذا الارتباط البسيط ذي الجانب الواحد بين العلة والمعلول.

وتكاد تكون اليد «عضو الأعضاء» أساس الحضارة، فلو لاها لبطل العمل الفنيّ، ولو لاها «لبطل الضّرب كلّه» إذ إنها هي التي تطبع عواطف الفنان ومهارته على عمله.

(٥) معايير العمل الفني:

«إذا أردت أن تتكلّف هذه الصناعة - صناعة الأدب- وتُنسب إلى هذا الأدب فقرضت قصيدة، أو حبّرت خطبة، أو ألفت رسالة، فإياك أن تدعوك ثقتك بنفسك، ويدعوك عُجبك بثمرة عقلك إلى أن تنتحله وتدعيه.. ولكن اعرضه على العلماء في عرض رسائل أو أشعار أو خطب، فإن رأيت الأسماع تصغي له، والعيون تحدج إليه، ورأيت مَن يطلبه ويستحسنه فانتحله.. فإذا عاودت أمثال ذلك مراراً، فوجدت الأسماع عنه منصرفة، والقلوب لاهية، فخُذ في غير هذه الصناعة.. واجعل رائدك الذي لا يكذبك حرصهم عليه أو زهدهم فيه[٩]..».

إنّ الأديب لا ريب منذ لحظة بدئه بالإبداع، يتحوّل من جزء إلى كلٍّ شامل، فلا يبقى متميّزاً عمّن حوله، بل هو مسؤول أمامهم عن كلّ ما يصدر عنه، نعم هذا ما

يدركه الجاحظ بفكره الثاقب وحسّه النافذ، حين يوصي الناشئين من الأدباء الذين اختاروا الفنّ دربًا، بأن يكون معيارهم في معرفة جودة عملهم الفنيّ، هو إصغاء الأسماع، أي تمام الانجذاب بين الناس المتذوّقين وعملهم الفنيّ، ووقوع عملهم في القلب منهم، فلا يزول إلا تاركًا فيه نسماته الحيّة التي تتعشّق النفس وتوقظها، عند ذلك العمل مكتملاً قادرًا أن يصمد أمام الخبرة الجمالية الفنية، والحساسية الفطرية لدى الناس الذين يتلقّونه، وبالتالي يصبح بإمكان صاحبه الانتساب لعمله الذي اكتسب القلوب وملك الأسماع.

وأما معيار رداءة العمل الفني فهو انصراف الأسماع، ولهو الأفئدة عنه، وفقدان صفة الانسجام وقدرة التأثير في الناس المتذوقين.

وتبلغ ثقة الجاحظ بالحسّ الجماليّ العام حدّ القول بتفرّد هذا المعيار إذ يقول بتأكيد «اجعل رائدك الذي لا يكذبك حرصهم عليه أو زهدهم فيه».

وبذلك يكون التأثير وقدرته على النفاذ إلى النفوس رائدًا لموهبة الأديب الناشئ، مستطلعًا كوكبه في سماء الفنّ، فإن انسجم مع الحسّ الجمالي العام، ووجد عنده صداه الذي لا يكذب أبدًا ارتفع، وإن تنافر مرارًا انقشع.

(٦) الفنّ والصّناعة:

يقول الجاحظ في الفقرة السابقة «إذا أردت أن تتكلّف بهذه الصناعة»، وكلمة صناعة هذه توحي بأن الجاحظ لا يفترض فقط توفّر الموهبة الفطرية فيمَنْ يريد أن يتكلف صناعة الأدب، بل وتوفّر الثقافة والحذق والوعي والإرادة، لأنّ ما تتطلّبه صناعة الأدب هو هذه العناصر.

فلا شكّ بأنه قد أدرك أن فنّ الأدب فاعلية إبداعية تحتاج الثقافة والموهبة، لأن ارتباط الموهبة الفنية والقدرة على تكلّف صناعة الفن ارتباط وثيق بالعمل الفني إلى مستوى «الرضى عنه» هذا المعيار الذي ارتضاه الجاحظ لجودة العمل الفنيّ.

ويؤكّد الجاحظ على ضرورة أو على وجود الموهبة في كلّ إنسان، كلٌّ حسب ميوله ورغباته، تتجه فروع هذه الموهبة لترضي هذه الميول، «فقد زعم أناس أن كلّ إنسان فيه آلة لمرفق من المرافق وأداة لمنفعة من المنافع، ولابد لتلك الطبيعة من حركة وإن أبطأت، ولابدّ لذلك الكائن من ظهور»[١٠].

«وقد يكون الرجل له طبيعة في الناي، وليس طبيعة في «السرناي» ويكون له طبيعة في صناعة اللحون، ولا يكون له طبع في غيرها، ويكون له طبع في تأليف الرسائل والخطب، ولا يكون له طبع في قرض بيت شعر ومثل هذا كثير جدًا»[١١].

(٧) الشكل والمضمون:

«المعاني مطروحةٌ في الطّريق، يَعْرفها العجميّ والعربيّ، والبدويّ والقرويّ والمدنيّ، وإنما الشأن في إقامة الوزن، وتخيّر اللفظ وسهولة المخرج وكثرة الماء، وفي صحة الطّبع، وجودة السبك،فإنما الشعر صناعة، وضرب من النسج وجنس من التصوير»[١٢]

أوّلاً يؤكد الجاحظ بأن الفنّ «صناعة»، والواقع أن لفظ «الفنّ» له أصل صناعيّ، إذ يفيد معناه «المهارة في عمل الشيء» و«الجيد من العمل المِهنيّ».

ثانيًا: الفن أيضًا مهنة لها أصولها وقواعدها، التي لابدّ للفنان من معرفتها، هذه الأصول هي إقامة الوزن، وتخيّر اللفظ وسهولة المخرج، وكثرة الماء، وصحة الطبع، وجودة السبك.

وإقامة الوزن لتحبيب النفوس، وتحقيق الحسّ الجمالي والاندماج بين المتذوق والعمل، ذلك أن النفس تتّحد بالنغم الطبيعيّ وتمتزج به لكونه صادرًا عن طبيعة همُّها الارتقاء بالنفس إلى المرتبة العليا السامية والسعادة العظمى.

أما تخيّر اللفظ فهو الذي يحقّق المشاركة الوجدانية، بواسطة اللغة الجمالية المنتقاة التي يتحدّث بها العمل الفني إلينا، فتهشّ الأسماع إليه، وترتاح له القلوب فيصل الأذهان، فيحقق بذلك المتعة الجمالية والفائدة.

وصحة الطبع توحي لنا بأصالة مبدعة، تكشف لنا عن سرّ تأثُّرنا بالبساطة والعفوية، وأما جودة السبك فبفضلها تتجسّد الفكرة بأسمى صورة يرضاها الأديب ويُرضَى عنها، ولا أعتقد أنّ الجاحظ كان يهدف من وراء هذه الأفكار وأمثالها إلى تفضيل اللفظ على المعنى، ولكنّه كان يؤكّد تلك الفكرة الجمالية التي ترى أننا لا نستطيع في مجال الإبداع الفني أن نفصل اللفظ عن المعنى أو نفصل المعنى عن اللفظ فهما مقترنان ممتزجان، إذ لا يمكن أن يوصف كلّ منهما على انفراد بأنّه فنّي، لأن النسبة القائمة بينهما هي وحدها الفنية.

ومَنْ ذهب إلى أن الجاحظ يقرر بأن الأفضلية للفظ أو الشكل، وأنه من اللفظين أو الشكليين، إنما يقول شططًا، فما أحسب أن الجاحظ إلا مصافحًا «كروتشه» ساخرًا معه من أشياع الشكل دون المضمون، ومن أشياع المضمون دون الشكل.

وقد أوجد الجاحظ لهذه القضية «قضية الشكل والمضمون أو اللفظ والمعنى» حلاً انساب منه تلقائيًا دون تجشّم عناء الخوض فيه حين قال: «إنما الشعر صناعة وضرب من النسج وجنس من التصوير».

وصناعة الفن لا تقوم دون توفّر الإطار

والمحتوى، لكن شطط القائلين بأن الجاحظ من الشكليين عذرهم أنهم لم يستطيعوا استيعاب هذا التصوّر الفكريّ لقيمتي العمل الفني عند رجل خصب القريحة لا يعييه موضوع، ولا يثقل عليه المحتوى أيًا كان لونه، ولذا كان يُحسّ أن المعنى موجود في كلّ مكان، وما على الأديب إلا أن يتناوله، ويصوغه صياغة متفرّدة أصيلة.

ولهذا أظنّه اكتفى بذكر الخصائص الفنية السابقة على العمل الفني للشكل دون المضمون، لأنه إذا كان للمضمون من قيمة فهو لا يكتسب إلا من خلال العمل ذاته.

(٨) التّذوق الجمالي عند الجاحظ خبرة:

«قد رأيت مسجد دمشق، وإنّ ذلك الحسنّ الرائع والمحاسن الدّقاق مذهلة للقلوب، ومشغلة دون الخشوع، وإنّ البال لا يكون مجتمعًا، وهناك شيء يفرّقه ويعترض عليه»[١٣].

فأما قول الدمشقيين: «ما تأملنا قطّ تأليف مسجدنا، وتركيب محرابنا، وقبّة مصلانا إلا أثار لنا التأمل، واستخرج لنا التفرّس غرائب حسن لم نعرفها، وعجائب صنعة لم نقف عندها»[١٤]، «إنّ أمر الحسن أدقّ وأرقّ من أن يدركه كلّ مَنْ أبصره»[١٥].

إنّ الجمال قيمة يسعى الإنسان أن يضمّنها أعماله حتى تحسن وتكتمل، وتصبح شيئًا فريدًا في ذاته، إذا ما تأمله إنسان متذوّق، يملك خبرة جمالية، رأى فيه الحسن الرائع.

أما موقف الجاحظ المتذوّق لمسجد دمشق، فإنه موقف المتذوق الذي لا يميل إلى تحليل الموضوع الذي يتذوقه، بل يميل إلى الاستمتاع بهذا العمل الرائع الحسن، وإلى إجراء حوارٍ ما معه، بفضل ما يشعُّه هذا العمل الفنيّ من المعاني والمشاعر التي تتجاوب مع قوة التعبير، مما يجعل الميزة الرئيسة للموضوع الجمالي هي تقديم مجموعة من المعاني التي هي «مذهلة للقلوب، ومشغلة دون الخشوع».

وروعة الحسن هذه التي تذهل الألباب وتجعل البال غير مجتمع وكأنّ «هناك شيء يفرّقه ويعترض عليه».

وإن حكم الجاحظ بالحسن لمسجد دمشق، إنّما يرجع إلى صفات موجودة فيه ثابتة، حدّدها الدمشقيون بروعة الهندسة التي بُني بها المسجد، والتي بلغت به حدّ الدقة، فما تأملوه «إلا أثار -لهم- التأمل واستخرج -لهم- التفرّس غرائب حسن.. وعجائب»[١٦].

ورغم إطالة نظر الدمشقيين لمسجدهم، فهم لا يملّون، وهل يُملُّ الفنُّ المبدع؟

وليس التذوق عند الجاحظ عملاً سلبيًا أو عامًا، بل هو إبداع آخر يحتاج إلى خبرة جمالية، تسوق الإنسان إلى التمتّع والإحساس بالعمل الفني لأن أمر الحسن أدقّ وأرقّ من أن يدركه كلّ مَنْ أبصره، وإنما العمل الفني بمثابة مؤثّر حسّيّ، يثير الانتباه وينبّه الحواس، فنقوم بحركات تدلّ على مدى تجاوبنا مع إيقاع العمل الفنيّ، أو نردد بعض العبارات التي تعبّر عن حالتنا النفسية، إزاء هذا العمل.

(٩) الحضارة والخطّ:

«وليس في الأرض أمة بها طرْق وقوّة.. أو لها مُسْكة، ولا جيل لهم قبْض وبسْط إلا ولهم خطّ..»[١٧].

ويُلاحظ ما يُوليه الجاحظ من أهمية للخطّ «هذا الفكر الساكن»، وبالفعل لقد اهتمّ العرب بفنّ الخطّ، ورفعوه إلى مرتبة الإبداع، وتأكيدهم واهتمامهم هذا لفنّ الخطّ، إنما يعود لما يحمله من خصائص الجمال المجرّد، ولما يحمله من فكر تتجسّد فيه حضارة الأمة بكاملها.

ويفيدنا هنا أن نتذكر «فنّ الزخرف الإسلاميّ» واعتماده الكبير على الخطّ بكل أنواعه وخاصة الخطّ «الكوفيّ» منها، ففيه من الجمال ما يُبهر ويَسحر، ومن الدقّة والتوازن، وربط العلاقات الخطّيّة ببعضها ما يثير الإحساس بالروعة المصحوبة بالدهشة.

(١٠) الفن والفكر:

«لو أن شعر صالح بن عبد القدُّوس كان مُفرَّقًا في أشعار كثيرة، لصارت تلك الأشعار أرفع مما هي عليه بطبقات، ولكن القصيدة إذا كانت كلّها أمثالاً لم تسر، ولم تجرِ مجرى النوادر، ومتى لم يخرج السامع من شيء إلى شيء لم يكن لذلك عنده موقع»[١٨].

تعدّ الفكرة بمثابة نواة لكلّ أثر فنيّ، وهي عنصر حيويّ هام يثير في النفس انفعالاً وينبّه فيها عاطفة، ويوقظ عند الإنسان ذكريات وأفكارًا، ولكن هل تكفي لتشكّل عملاً فنيًا متكاملاً؟

وما ينقص أشعار عبد القدُّوس حتى تصبح أرفع مما هي عليه بطبقات.؟

هل أحسّ الجاحظ أن أشعار عبد القدُّوس تسوقنا إلى غاية منطقية يرفضها الفنّ الذي يسمو إلى غاية جمالية، فأدرك أن النزعة العلميّة في شعره والتي تصف لنا حقائق الكون مجرَّدة جافّة نزعة لا يقبلها كلية العمل الفني مثل الشعر أو غيره؟ لأنّ حقيقة العمل الفني أن يعرض هذه الحقائق ويفرزها بعد عناقها لخيال الشاعر، وبعد أن يضفي عليها برفيف جناحيه ذلك الجمال الذي يجعل للعمل الفني عند السامع موقعًا.

ولعلّ رأي الجاحظ الجماليّ هذا يذكّرنا

بقول أبي العلاء المعري في رسالة الغفران «أبو تمام والمتنبي حكيمان والشاعر البحتري».

لأنه أنكر في أبي تمام والمتنبي ميلهما إلى الحكمة والموعظة، وفضّل عليهما الشاعر البحتري لاعتماده على السجيّة الفطرية العفويّة التي قادته إلى ما يرضاه في الشاعر.

ومع ذلك لم ينكر أبو العلاء، ولم ينكر الجاحظ الحكمة أو الفكر في الشعر، «لو أن شعر صالح كان مفرّقًا في أشعار كثيرة»، إلا أنّه قد أنكر أن يكون قياس الشعر بما يتضمنه من حكمة، لأن ذلك سيقعد به عن الوصول إلى أن يكون عملاً فنيًا مؤثرًا مُمتعًا، ويقعد به عن أن يتحوّل إلى إحساس يخفق في قلب السامع الذي يرتفع به، فيقدّره ويسير به بل ويقوده هذا العمل إلى ذاته.

(١١) جمالية أسلوب الجاحظ:

ويدرج بنا البحث إلى كتاب البخلاء، الذي يطالعنا بصور إطارها الكلمة المعبرة وألوانها وإشعاعها الفني المترتّب على سجيّة شخصية في نفس الفنان الجاحظ، الذي تمكّن من ناصية ألفاظه وتعابيره بل وحروفه ومقاطعه التي تسهم في عملية البناء الفني وتزيد في حيوية العمل الفني.

وهذا الإشعاع الفني شيء لا يمكن أن نقف عنده في تعبير أو صورة أو تركيب، ولكننا نحسّه عند قراءتنا العمل الفني ساريًا يضيء بين أجزائه ومقاطعه متمثّلاً بتلك الغبطة والجذل الروحي الذي نحسّ به أثناء العمل الفنيّ وبعد فراغنا منها.

ولنقرأ معًا لوحة واحدة فقط من اللوحات التي يرسمها الجاحظ في كتابه «البخلاء» لندرك حقًا معنى الكلام السابق ونحسّ بوقعه، هذه اللوحة التي يرسمها الجاحظ لأحد بخلائه وهو «عليّ الأسواري» وهو يأكل.

«وكان إذا أكل ذهب عقله، وجحظت عينه، وسكر وسدر «تحيّر»، وانبهر «ضاقت نفسه»، وتربّد وجهه «تغيّر»، وغضب، ولم يسمع، ولم يبصر. فلمّا رأيت ما يعتريه وما يعتري الطعام منه، صرت لا آذن له إلا ونحن نأكل التمر والجوز الباقلّى «الفول»، ولم يفجأني قطُّ وأنا آكل تمرًا إلا استفّه سفًّا، وحساه حسوًا، وذرا به ذروًا «رمى»، ولا وجده كثيرًا إلا تناول القطعة كجمجمة الثور، ثمّ يأخذ بحضنيها، ويُقلّها من الأرض، ثمّ لا يزال ينهش طولاً وعرضًا، ورفعًا وخفضًا، حتى أتى عليها جميعًا، ثمّ لا يقع غضبه إلا على الأنصاف والأثلاث، ولم يفصل تمرة قطُّ، ولا رمى بنواة قطُّ، ولا نزع قمعًا، ولا نفى عنه قشرًا، ولا فتّشه مخافة السوس والدود، ثمّ ما رأيته قطُّ إلا وكأنّه طالب ثأر، وشَحْشان

«غيور على حقّ يطلبه «صاحب طائلة» «ثار»، وكأنه عاشق مغتلم، أو جائع مقرور»[19].

إن قراءة مثل هذا النص كفيلة بأن تجعلنا شيئًا آخر، شيئًا جديدًا، بفضل هذا الجيشان الروحيّ والفكريّ والفنيّ الذي يلازمنا زمنًا طويلاً.

فإن تصوير الجاحظ لهذا المشهد الواقعيّ ليس هو فقط نتاج أديب بل هو أيضًا نتاج فنان، عرف كيف يدرك الحركات التي تنمّ عن نهم شديد، وأن يبلغ عن طريق اللفظ ما أدركه، فشاركت اللغة والنظم والحسّ في رسم الصورة والإيحاء والنفسية والفكرة في الوقت ذاته.

وإنّ هذه الدقّة في تصويره الأشياء ذات قيمة عظيمة في سائر الفنون، وكلّ هذا يسمُ أسلوب الجاحظ الفنيّ بالجمال، وما هذا إلا مثال من أمثلة كبيرة، تدلّنا على فنان مبتكر، ينهل من الحياة ليعرض لنا فنّه، وفي هيئات وأوضاع وأشكال على ما فيها من تصوير للظواهر الحسيّة، فهي غنية بما فيها من تحليل لدخائل النفوس وتصوير لمختلف العواطف والمشاعر التي تجيش بها الصدور في شتى المواقف والظروف.

وتصوير الجاحظ لحركات البخيل وللعالَم الضيّق الذي يعيش فيه، يُسبغ على كتابه صبغة خاصة، قوامها الهزل بشتّى أنواعه، والفنّ في أشكاله البلاغية والتصويرية.

(١٢) خاتمة:

هي محاولة.. تطرح عليّ تساؤلاتها، لماذا لا تكون لنا جمالية عربية؟

وهل روّاد الحضارة العربية الإسلامية القدامى لم يلتفوا إلى مباحث تتعلق بهذه الجمالية؟

إن نظرة طائر لتراثنا الضخم المتراكم، تخبرنا بأنهم قد التفتوا وعرفوا هذه الجمالية معرفة دقيقة، وهم الذين ترجموا أهم كتابين من كتب أرسطو وهما كتاب «الخطابة» وكتاب «الشعر» اللذان يعتبران أساسًا هامًا من أسس الجمالية حقًا. إن اهتماماتهم قد اتجهت في المقام الأول إلى الفلسفة والمنطق وعلم الكلام، وجاءت اهتماماتهم الأدبية والجمالية على هامش رسالتهم الأساسية تبعًا لها.

ولكن هذا لا يعدمنا أن نجد عند المفكرين والفلاسفة والشعراء والأدباء العرب بذورًا تعدّ أساسًا نظريًا لجمالية عربية، ويدعم قولنا هذا دراسة جمالية أبي حيان هذا الباحث الجمالي الفذّ، وكتب قليلة تبحث في الجمالية العربية. وكانت

هذه محاولتي مع الجاحظ، فما يكون شأننا مع عبد القاهر الجرجاني، وبشر بن المعتمر، والآمدي، وقدامة بن جعفر، وابن رشد، وابن سينا وغيرهم؟؟ ما يكون شأننا معهم بعد إن نعلم أنهم هم الذين نقلوا «الجمالية» إلى العالم الأوروبي القديم قبل النهضة الأوروبية الحديثة؟!

(١٣) المصادر والمراجع

١-الحيوان: سبعة أجزاء الطبعة الأولى، مكتبة مصطفى البابي الحلبي مصر، الغورية ١٩٢٨، تأليف الجاحظ.

٢- البخلاء: تحقيق وتقديم إسماعيل اليوسف، دار كرم بدمشق، تأليف أبي عثمان الجاحظ.

٣- البيان والتبيين: تحقيق وتقديم المحامي فوزي عطوي، الشركة اللبنانية للكتاب، بيروت، تأليف الجاحظ.

٤- رسالة التربيع والتدوير: للجاحظ الشركة اللبنانية للكتاب، بيروت.

٥- رسائل الجاحظ:

- رسالة الجد والهزل

- كتاب القيان

- مفاخرة الجواري والغلمان

- فخر السودان على البيضان

تحقيق وشرح عبد السلام هارون، نشر الخانجي بالقاهرة ١٩٦٤.

٦- المحاسن والأضداد: مطبعة الساحل الجنوبي، نشر دار مكتبة العرفان للجاحظ.

٧- علم الجمال عند أبي حيان وسائل في الفن: د. عفيف بهنسي، وزارة الإعلام، السلسلة الفنية (١٨).

٨- مقدمة في علم الجمال: د. أميرة حلمي مطر، الناشر دار النهضة، القاهرة.

٩- محاضرات في علم الجمال والنقد: الأستاذ بشير زهدي جامعة دمشق، كلية الفنون الجميلة عام ١٩٧٨، طبع الاتحاد الوطني لطلبة سورية.

١٠- تاريخ النقد عند العرب في نقد الشعر من القرن الثاني حتى القرن الثامن الهجري: د. إحسان عباس، دار الأمانة ١٩٧١، الطبعة الأولى لبنان.

١١- عالم الفكر: المجلد التاسع، العدد الثاني ١٩٧٨، نحو علم جمال عربي، د. عبد العزيز الدسوقي، ص٤٩-١٠٦.

١٢- مجلة المجمع العلمي العربي «ضحك الجاحظ» شفيق جبري، سلسلة محاضرات ١٩٢١، في كلية الآداب ص٧٣٧، المجلد (٩١١).

١٣- مجلة الموقف الأدبي: العدد (٧١) آذار، مقال «الأدب الأبيض» -محمود الطرشونة ص ٩٢-٩٨.

الحواشي

١- التربيع والتدوير: ٥٩.
٢- الحيوان: ١/١٧٥.
٣- التربيع والتدوير: ٦٣، والبيت للشنفرى.
٤- كتاب القيان: ١٦٣.
٥- كتاب القيان: ١٦٣.
٦- البيان والتبيين: ٣/١١، ١٠.
٧- البيان: ٣/١٠.
٨- الحيوان: ١/٤٩.
٩- البيان والتبيين: ١/١٦٦.
١٠- الحيوان: ١/٢١١.
١١- البيان والتبيين: ١/١١٩.
١٢- الحيوان: ٣/١٣١، ١٣٢.
١٣- الحيوان: ٣/٥٦.
١٤- التربيع والتدوير: ٦٠.
١٥- كتاب القيان: ١٦٢.
١٧- الحيوان: ١/٧١.
١٨- البيان والتبيين: ١/٣٠٦.
١٩- البخلاء: ٩٥.

❖ ❖ ❖

الدراسات والبحوث

٩٧

١ - السخرية في الشعر العربي الحديث والمعاصر

د. صادق إبراهيم كاوري (*)

السخرية طريقة في الكلام يعبر بها الشخص عن عكس ما يقصده بالفعل في حالة استهزاء وتهكم، ويلاحظ من خلالها أن الغاية من السخرية تكون غالبًا هجاء مستورًا أو توبيخًا أو ازدراءً. فالغاية من السخرية الصادرة عن الأدباء ليست الضحك والإضحاك فحسب، بل هي في كثير من حالاتها تصويرًا للحالة السياسية أو الاجتماعية أو.. بألوان فيها تهكم أو سخرية أو دعابة، لهذا قلما تجد شاعراً إلا وعَقَدَ مرة تفعيلاته ليداعب ندًا أو فكرة، ناهيك بالذين قصدوا هذا الفن لمزاجهم المرح أو لأسباب الأخرى فأجادوا فيه وأكثروا حتى أصبحت السخرية وروح الفكاهة من تجليات شعرهم.

(*) كاتب وباحث في التراث العربي من الجمهورية الإسلامية الإيرانية.

- العمل الفني: الفنان علي الكفري.

وعندما نتناول الكتابات الساخرة نجد فريقين من الأدباء قد اتخذ كل فريق أسلوباً يتميز به عن الفريق الثاني:

أ- فريق اتّسم بالروح المرحة دائمًا فتجلّت هذه الميزة في كل كتاباته، ويعرف هؤلاء بمزاج ساخر في كتاباتهم ونظمهم كله، وقد تناولوا السخرية من وجهتين:

١- في نظم مداعبة أو نادرة أو في ردّ شعري ساخر يختصر نكتة أو التفاتة طريفة.

٢- توسع السخرية في أغراض الشعر على تنوعها أسلوبًا حيث يساعد في إظهار المعاني ألطف وأذكى، خاصة في الهجاء حيث للسخرية باب واسع -كما بينّا سالفًا-.

ب- وفريق ثانٍ أفاد من السخرية في بعض كتاباته للنقد والهجاء، يستخدم الفريق الثاني فنون السخرية للنيل من الخصوم، أو لنقد مذهب أو أسلوب أدبي، فهي أمضى سلاح هجومي لا يخرق الأعراف ولا يتحدى القوانين إذا أحسن استعماله ظاهرًا أو باطنًا في عبارات والتفاتات ذكية.

والشعر الكلاسيكي المعاصر عرف السخرية في فنون مختلفة غير الهجاء، فهذه كيفية تعاطي بعض هذه الفنون مع السخرية:

١- الوصف: كان الوصف ولم يزل يقصده الساخرون لأنه يخدمهم في مجالات واسعة يتخذون فيها مقاصدهم فيجولون بين الحسّي ليشكلوا الصور المشوهة أو يتوسلون الخيال أحياناً ليبتكروا فريد اللوحات الغريبة وهم دائماً مطلقون لما في أنفسهم من عوامل مفرحة أو مؤذية بكل سهولة ويسر... وما أكثر هذا النتاج شعرًا وغير شعر في بطون الكتب.

٢- المداعبة: قلّما خلا ديوان من بيت أو قصيدة في المداعبة، طرحًا للكلفة وترويحًا عن النفس. وهي ليست دائمًا مبتذلة في نظم ضعيف أو قريب من العامية مثلاً، إذ أن الشاعر قد لا يخرج عن شعره الرصين -إن عُرف به- لكنّه لابدّ أن يطرأ عليه موضوع ساخر فيسجله أو يُطلب منه في مجلس أن ينظم في إنسان أو موضوع ما قصيدة ساخرة أو أن يردّ على أحدهم داعبه أو هجاه، أو قد يعمد من تلقاء نفسه إلى وصف أو هجاء مع مهارة في التعبير والتصوير بحيث لا تؤذي صديقاً ولا تحط من قدره.

ونحن لو راجعنا دواوين هؤلاء لوجدنا المداعبة ملازمة لهذه الفئة من الشعراء[١] أيضًا، يرون في هذا تحللاً من قيود المواجهة والهروب من تخوف ملل القارئ أو السامع كما يقول المسعودي عن الجاحظ: «وكساها (كتب الجاحظ) من كلامه أجزل لفظ، وكان إذا تخوف ملل القارئ وسآمة

السامع خرج من جدٍّ إلى هزل، ومن حكمة بليغة إلى نادرة ظريفة»[٢].

٣- الهجاء: وقد تقسو السخرية في الهجاء، فهو أقسى الطرق في إظهار السخرية لأنه يعتمد على الشتم والتعيير والإهانة والتفتيش عن العيوب، وكلما ازداد حدّةً وبذاءة أكثر من الصور المبتكرة والالتفاتات الذكية، مستخدمًا قدرة اللغة، ألفاظًا مفردة وتراكيب، ودائمًا في توجيه من حس مرح يطلب الدعابة أو الإساءة متحولاً من فرح مشاع إلى لذة ذاتية.



من خلال دراستنا لنماذج من الشعر الساخر عند الكلاسيكيين قد ظهرنا لنا أن أكثر شعرهم في هذا الباب قد يتمحور حول هذه المحاور الثلاثة وإن كانت الأساليب البيانية تختلف عند شاعر وآخر.

- شوقي والسخرية على لسان الحيوان

كتب الكثير عن شوقي وعن شعره، ولكن ما نحن بصدده هو جزء خاص من شعره، قلما لفت انتباه دارسي أشعاره من قبل، ألا وهي دراسة الأسلوب الساخر الذي استخدمه شوقي في نظم قصصه التي أتى بها على لسان الحيوانات. لهذا علينا أن نرجع قليلاً إلى الوراء ونرى قدمة استخدام هذا اللون من الأدب والغايات التي كانت تبتغى من كتابتها.

لا شك في أن أول من استخدم هذا اللون من الأدب كفن مستقل، هو عبد الله بن المقفع «ولا جدال في أن أشهر الآثار، وأنفس الآثار التي خلّفها ابن المقفع، هو كتاب «كليلة ودمنة»: الذي يسميه الغربيون: «خرافات بيدبا» نسبة إلى الفيلسوف الهندي الذي وضعه في صورة أحاديث تتسلسل بينه وبين الملك الهندي دبشليم..»[٣]

وأما الغاية من كتابة هذا الكتاب فهي «إن ابن المقفع، يوم أخرج كليلة، إنما رمى إلى نقد سياسي اجتماعي يتعلق بسيرة

المنصور الخاصة. وأكبر الظن أنه إنما عنى المنصور بدبشليم، وعنى نفسه ببيدبا، وطمع في أن يستقيم المنصور كما استقام دبشليم. وثمة أدلة كثيرة في الكتاب نفسه رأينا أن وراء كليلة غاية سياسية اجتماعيّة تتعلق بعصر ابن المقفع. وأقرب ما ينبهنا على هذه الغاية المقدمة التي وضعها ابن المقفع نفسه للنسخة العربية وسمّاها عرض (أو غرض) الكتاب، ذكر فيها أن «وضع كليلة على ألسن البهائم غير الناطقة يستميل أهل الهزل من الشبان» وإن ما تضمنه كتابه من «إظهار خيالات الحيوانات بصنوف الأصباغ والألوان يكون أنسًا لقلوب الملوك»ولكن هذه الأغراض كلها لا تبدو شيئًا بجانب الهدف الأساسي الذي يؤكد عليه ابن المقفع وهو أن هذا الكتاب «جمع لهوًا وحكمة»، «يجتبيه الحكماء لحكمته والسخفاء للهوه» فعلى القارئ الرصين أن لا يظن» أن نتيجته إنما هي الإخبار عن حيلة بهيمتين أو محاورة سبع لثور» لأن لهذا الكتاب «غرضًا أقصى مخصوصًا بالفيلسوف» هو «الوقوف على أسرار معانيه الباطنة» ثم لم يفصّل ابن المقفع هذا الغرض الأقصى ولا ويسخطها.»[٤] تلك المعاني الباطنة وأسرارها. ولمّ؟ لأنها ذات مغزى سياسي اجتماعي يتناول السلطة، ويحرجها ويسخطها، وقد قصد ابن المقفع إلى هذا المغزى قصدًا، ويعلم أنه ينقد به السلطة ويحرجها ويسخطها.

فأتمنى بعد هذه المقدمة أن استطعت أن أبيّن الغاية/من هذه الدراسة، فأحمد شوقي -في رأيي- قد اتّخذ نفس الأسلوب في تخصيص فصل من أشعاره بهذا! مضيفًا إليه صبغة السخرية والهزل إليها، فقلّد ابن المقفع من حيث المضمون و«كما أراد تقليد «لافونتين» في قصصه الخرافية على ألسنة الحيوانات، فصنع خمسين مقطوعة تقريبًا».[٥]

«هذه القصص الخرافية، نظمها (شوقي) في مطلع حياته الشعرية، وأودعها في ديوانه الأول، ثم نُشرت في الجزء الرابع من شوقياته مع ما زاده عليها الشاعر.. وليس ثمة ريب في أن شوقي قد اطلع على هذا التراث الضخم الذي حواه الأدب العربي من الأمثال القصصية الخرافية. هذا التراث أغزر ينبوع استمدّ منه وضرب على غراره. لكن شوقي أتيح له في الوقت نفسه أن يستمد من ينبوع آخر وأن يحاول الضرب على غراره. ذلك هو الينبوع الغربي، فقد كان شوقي ملمًا بالفرنسية وأدبها، وبالتالي كان على علم بالشاعر «لافونتين وخرافاته.»

- السخرية في شعر الجواهري[٦]

«يتمتع الجواهري بشهرة جاهرة، امتدت إلى أرجاء الوطن العربي. وهو شاعر مكثر مجيد في أكثر شعره، وشهرته باتت حديث السامرين في منتدياتهم..»[٧] وهو في

الحقيقة حلقة وصل تربط بين الشعر العربي الكلاسيكي، والشعر الكلاسيكي المعاصر، فهو في الواقع «ينتمي في نهجه الشعري إلى مدرسة عريقة في الشعر العربي عَرَضُها العصور العربية منذ امرئ القيس حتى الجواهري، وهي الكلاسيكية القائمة على التقليد في الطرح الشعري والفنون الشعرية وأساليب الكتابة، كما تقوم على متانة التركيب اللغوي الذي يصل في بعض مناحيه إلى الإغراب والتقعر واعتماد الفصاحة والبلاغة في أكمل الوجوه والطرق، في إطار من الغنائية والخواطر الحكمية التعليمية..»[٨].

الجواهري في شعره رجل الثورة الذي التزم قضية الشعب والوطن العربي، وانتصب مناضلاً في سبيلها يهاجم الأعداء بصراحة جريئة وعنيفة وأحيانًا يمزجها بألوان من السخرية، ومن القصائد التي نلوّنت بلون ساخر، قصيدة تعرف «بالطرطرا»، وهي تَجِد وتحسّ السخرية في شكلها ومضمونها.. وفي كل مفردة من مفرداتها المستخدمة في القصيدة وهي على النمط الساخر والوزن من القصيدة الدبدبية المشهورة التي قيلت في العهد العباسي ومطلعها:

أي دبْدبْي تدبدبي
أنا علي المغربي[٩]

ويقول الجواهري فيها:

أي طرطرا تطرطري
تقدّمي، تأخّري[١٠]
تشيّعي، تسنّني
تهوّدي، تنصّري
تكرّدي، تعرّبي
تهاتري بالعنصر
تعمّمي، تبرنطي
تعقّلي، تسدّري[١١]
صالحة، كصالح،
عامرة، كالعمري[١٢]

❖ ❖ ❖

تزيدي تزبدي
تعنّزي تشمّري
في زمن الصدّ إلى
بداوة تقعقري

❖ ❖ ❖

تقلّبي تقلّب الدهر بشتى الغير
تصرّفي كما تشائين ولا تعتذري
لِمَن؟! ألناس؟! وهم
حثالة في سقر[١٣]
أم لقوانين وما
جاءت بغير الهذر

أم للضميروالضمير
صنعُ هذا البشر؟!
لمن؟! ألِلتاريخ؟!
وهو في يَد المُخْبِر
مُسخَّر طوعَ بنان
الحاكم المُستَبِد
..أم للمقاييس اقتضا هنْ اختلافُ
النظر
إن أخا طَرْطَر من
كل المقاييس بَري

❖ ❖ ❖

أي طرطرا تطرطري
وهلِّلي وكبري
وطَبِّلي لكلِّ ما
يُخزي الفَتَى وزمِّري
وَسبِّحي بحمد مأفونٍ وشكر أبتَر[14]
أعطي سمات فارغٍ
شَمردَل لبُحتَر[15]
واغتَصِبي لِضفدع
سمات لِيثٍ قسور
وشبِّهي الظلامَ -ظلماً- بالصباح المُسفر
وألبسي الغبيَّ والأحمقَ ثوبَ «عبقر»[16]

إن قيل أنّ مجدهم
مزيَّف فأنكري
وان هذا المستعيرَ صولةَ الغَضَنفر[17]
أهون من ذبابة
في مستحمٍّ قَذِر
فهي تطير حُرَّةً
جَناحُها لم يُعَر
فغالطي وكابري
وحوِّري وزوِّري

❖ ❖ ❖

أي طرطرا لا تُنكري
ذنبًا ولا تستغفري
كوني على شاكلة
من أمرهم تُؤمَري
كوني على شاكلة
الوزير بادي الخطر
إقسم «بالكافور» لا
أقصِدُ شتم «العنبر»
لأنتِ فوق البشر
فوق القَضا والقدر

❖ ❖ ❖

أي «طرطرا» بالِك من
قُبَّرة بمَعمَر

«خلالك الجوُّ، وقد طاب، فبيضي واصفري».

«ونقّري، من بعدهم

«ما شئت أن تُنقّري»

قد غفل الصيادُ في

«لندن، عنك فابشري»[١٨]

«والحقيقة أن تعطيل «الرأي العام» بالصفة التي ذكرتها قبلاً، كان من البواعث الأساسية التي دفعت الجواهري إلى نظم مقصورته الشهيرة «طرطرا»...»[١٩]

هذه القصيدة، قصيدة وطنية سياسية تهكمية لاذعة، تتحدث عن مشكلة الديانات والقوميات و.. فالجواهري يسخر من كلّ شيء: من الديانات، من القوميات ومن العادات والتقاليد، لأنها أصبحت وسيلة في أيدي البعض، من أمثال «صالح جبر» و«العمري» ليصلا إلى غايتهما.

وفي المقطع الثاني من قصيدته هذه يسخر من التفاخر بالآباء والجدود، ويقول حتى وإن لم يكن لشخص آباء وجدود كرماء يستطيع أن يختلق لنفسه ويزوّرهم، وهذه الأشياء قد تحدث في عصر الذرة ونحن نرجع القهقرى.

وفي المقطع الثالث ويسخر من هؤلاء الساسة لأنهم لا يبالون بشيء ولا بأحد، فالناس حثالة لا قيمة لهم فيجب أن يضحّى بهم. والقوانين أيضًا لا قيمة لها لأنها كلام هذر وثرثرة ويستمرّ بسخريته من الضمائر البشرية ومن التاريخ ومن كل المقاييس التي وضعت في المجتمع.

والشاعر في النهاية يقول ساخرٌ بأنه لا يقصد شتْم أحد أو اهانته بل يريد أن يبيّن أن في مجتمعنا قد يزوّر كلَّ شيء فيُتسم بالكافور الذي يحنّط به الميت أنه لا يقصد أن يُقلّلَ من مكانة العنبر أو كل شيء طيب الرائحة، ولكن قد خلا الجوُّ للانتهازيين ليستغلوا الظروف ويفعلوا ما يشاؤون. فقد أتى الجواهري بلغة سهلة البلوغ واتخذ منذ البداية النكتة والسياق الساخر متكأ في الوصول لغايته، أصبحت قصيدته تشبه الدفق العفوي الذي لا يتطلب كدًّا أو جهدًا.

٢-٢. السخرية والشعر الحر:

رغم التغيير الحاصل في الشكل والمضامين الشعرية عند الشعراء الجُدد لم نلاحظ تغييراً هامًا في مجال استخدام الفن الساخر عند الشعراء، فما زالت المواضيع نفسها التي كانت تستخدم في الشعر الكلاسيكي إلاّ أننّا نرى قد تغيّر الأسلوب من المباشر إلى غير المباشر وفي بعض الإمعان والتدقيق.

وإذا كانت السخرية قد ظهرت في الشعر الكلاسيكي المعاصر بشكل لافت وبكثرة كما نجده في شعر البارودي عندما يسخر من العاهات الخُلقية:

وصاحب لا كان من صاحب أخلاقه كالمعدة الفاسده

وفي قصائد شوقي المستخدمة على لسان الحيوان وفي قصيدة الرصافي «ناموا ولا تتكلموا» وفي قصيدة الجواهري «طرطرا» و.. فإن السخرية في الشعر الحر قد تطورت من سخرية مباشرة تبين تنفيس الشاعر عما يكمن في داخله إلى صورة أكثر ضبطًا وفنية، إذ تجلى هذا العنصر في شعر هؤلاء وأصبحت السخرية من أبرز عناصرها الفاعلة، حتى تصير سخرية تقوم على الحركة المسرحية وعلى الإيقاع الدرامي من خلال المواجهة بين نقيضين أي «المفارقة» كما نراه في شعر نزار والبياتي ودنقل..

وعندما نتصفّح دواوين هؤلاء الشعراء، نجد السخرية قد أخذت حيّزًا واسعًا من الشعر الساخر بالنسبة لأنواع السخرية الشعرية المستخدمة في شعرهم، وقد ساهمت السخرية السياسية في تمثيل الوضع الراهن في العالم العربي حيث تمنحنا صورًا واضحة عن قضاياه وتساعدنا في الإطلاع على خفاياه من مختلف جوانبه، المحليّة والعربيّة والعالميّة، رابطة الأحداث بما يدور حولنا.

طبعًا، لم تقتصر السخرية عند هؤلاء الشعراء على هذا اللون فقط، بل نجد في مجالات أخرى قد استطاعت السخرية أن تصوّر من خلالها معالم حياة العالم العربي لأن السخرية تنبثق مع كل حركة أو كلمة ولا تُحدّد نبوغًا خاصًا أو مجالاً محدودًا. وبالأحرى نستطيع أن نقول: كلّ موضوع يصلح أن يكون محطّة للسخرية.

ولو أردنا أن نقسم الشعراء في مجال استخدام السخرية لجعلنا هم في جماعتين: جماعة قد اتخذت السخرية أسلوبًا في شعرها فتجلّت في كل شعرها، مِنْ أمثال: نزار قباني وأحمد مطر وجماعة ثانية أفادت من السخرية في بعض أشعارها للنقد والاعتراض، فترى قصائد ساخرة هنا وهناك في دواوينهم، من هؤلاء الشعراء: البياتي وصلاح عبد الصبور، وأمل دنقل وغيرهم.

وأما بالنسبة للجماعة الأولى، فأشهر الشعراء في هذا المجال هما شاعران من جيلين مختلفين: نزار قباني وأحمد مطر العراقي؛ هذان الشاعران استطاعا أن يستخدما ألوان السخرية بغزارة في شعرهما لا سيّما في المجال السياسي، فالسخرية عندهما سلاح هجومي لا يخرق الأعراف، ولا يتحدى القوانين إذا أحسن استخدامه ظاهرًا أو باطنًا في عبارات والتفاتات ذكيّة. وأمّا الجماعة الثانية فكما ذكرنا قد نجد في دواوينهم، أنهّم قد استخدموا السخرية في مجالات متنوّعة، دون أن تطغى السخرية على شعرهم، وقد

نجد النماذج الكثر عند عدد من أشهر شعرائهم مثل: عبد الوهاب البياتي، وأمل دنقل و..

- أمل دنقل

لو راجعنا ديوان دنقل لوجدناه حافلاً بالنصوص الساخرة، وأما بالنسبة لكيفية استخدامه للسخرية فقد نرى أمل دنقل يلجأ إلى شخصيات تراثية عربيّة ويظفها كرموز في شعره ويأتي بعبارات أو أبيات وجمل مشهورة لهؤلاء، على شكل إيحاء وتعبير حيث تثير في ذهن القارئ أفكارًا ومضامين.

ومن هذه الشخصيات أبو الطيب المتنبي البطل القومي عند العرب. استخدم دنقل قناع المتنبي في الفترة التي عاشها المتنبي في مصر رمزًا لما هو عليه الآن مجتمعنا، يقول فيها:

أكره لون الخمر القّنينة/ لكنني أدمنتها.. استشفاء

لأنني منذ أتيتُ هذه المدينة

وصرتُ في القصور ببغاء!؛

عرفتُ فيها الداء!! (٢٠)

❖ ❖ ❖

أمثل ساعة الضحى بين يدي كافور

ليطمئن قلبه: فما يزال طيره المأسور

لا يترك السجن ولا يطير/ أبصر تلك الشفة المثقوبة

ووجهه المسودّ، والرجولة المسلوبة

..(سألني كافور عن حزني

فقلت إنها تعيش الان في بيزنطة/ شريدة.. كالقطة

تصيح «كافوراه.. كافوراه..»

فصاح في غلامه أن يشتري جارية روميّة

تُجلد كي تصيح «واروماه.. واروماه..»

..لكي يكون العين بالعين/ والسنّ بالسنّ!)

❖ ❖ ❖

في الليل، في حضرة كافور؛ أصابني السأم

في جلستي نمتُ.. ولم أنم

حلمت لحظة بكا/ حين غفوت

لكنني حين صحوتُ؛

وجدت هذا السيد الرخوا

تصدر البهوا

يقص في ندمانه عن سيفه الصارم

وسيفه في غمده يأكله الصدأ

وعندما يسقط جفناه الثقيلان، وينكفئ..

يبتسم الخادم..!

..تسألني جاريتي أن اكتري للبيت حرّاساً

فقد طغى اللصوص في مصر.. بلا رادع

فقلت: هذا سيفي القاطع

ضيعه خلف الباب. متراساً!

(ما حاجتي للسيف مشهوراً

ما دمت قد جاورت كافورا؟)

... عيد بأية حال عدت يا عيدُ؟

بما مضى؟ أم لأرضي فيك تهويد؟

«نامت نواطير مصر» عن عساكرها

وحاربت بدلاً منها الأناشيد

ناديت: يا نيل هل تجري المياه دماً

لكي تفيض، ويصحو الأهل إن نودوا؟

«عيد بأية حال عُدت يا عيد؟»

قبل أن أبدأ بدراسة قصائد أمل دنقل أعتذر أولاً عن اقتباس القصيدة كلها أو أكثرها، ولكن كما يقول الدكتور عز الدين اسماعيل إنها ضرورة. «فليس في وسع الإنسان أن يجتزئ ببعضها، لأنها تصنع في مجموعها صورة موحدة، أو أسطورة»(٢١)

وفي هذه القصيدة يتقمص الشاعر الشاعر شخصية المتنبي الشاعر ويرى نفسه بين يدي كافور بتمام صفاته: «بالشفة المثقوبة» و«الوجه الأسود» و«الرجولة المسلوبة» ويرى رجلاً مثل كافور يحكم على مصر، ولا يستطيع أن يفعل شيئاً إلاّ البكاء على العروبة الضائعة.

ثم يصف إحدى لياليه المملّة في حضرة كافور وغلبة النعاس عليه، فيحام بأمنياته ولكنه فجأة يصحو ويرى هذا السيد الهش اللين يتصدر المجلس ويقص على الحاضرين قصص بطولاته، بينما سيفه المغمود قد أكله الصدأ. وهو بين لحظة وأخرى يغفو ويسيطر عليه النعاس وخادمه جنبه يضحك ساخراً مما هو عليه.

وهكذا نرى الشاعر يمنح القارئ الصور المشوّهة الساخرة لكافور واحدة تلو الأخرى إلى أن يُنهي قصيدته بمحاكاة تهكُّمية(٢٢) لأبيات شهيرة للمتنبي قالها قبل تركه مصر بيوم واحد. فأعاد أمل دنقل كتابة الأبيات بتغيير يثير الضحك والسخرية لدى قراءته؛ مثلما فعله بمصطلح هذه القصيدة المشهورة حيث غيّر الشطر الثاني هكذا: «أم لأرضي فيك تهويد» والأصل هو: «أم لأمر فيك تجديد»، أو البيت التالي الذي هو محاكاة لهذا البيت:

نامتْ نَواطيرُ مِصرَ عَنْ ثَعالبِها

فقدْ بشِمنَ وما تَفْنَى العناقيدُ(٢٣)

كأنّ الشاعر يريد أن يقول لنا بأن الأيام بدأت تتكرر وعلى أسوأ مما كانت عليه، فبدأ اليأس يسيطر على الشاعر حتى لجأ إلى السخرية والتهكم، وفي رأيي أحد أسباب اللجوء إلى السخرية، هو اليأس وفقدان الأمل عند الشخص.

«فمن أشكال العدوانية التي تشيع ضد المتسلط وتتخذ شكل التعبير المقنّع، العدوان اللفظي بالنكات والتشنيعات على اختلافها. إنها ظاهرة تكاد لا يخلو منها مجتمع يعيش أهله في حالة رضوخ. التشنيع والنكتة تعبيران رمزيان عن العدوانية التي تعتمل في نفس الإنسان المقهور حين يستحيل التعبير المباشر. إنها تُتيح النيلَ من المتسلّط، والحطَّ من قيمته والتعالي عليه. إنها بعبارة أخرى نوع من قَلْبِ الأدوار الوهمي، حين يُنعَتُ المتسلّط بمختلف الأوصاف التي تحطّ من قدره، بينما يضحك المواطن المقهور ضحكة النصر.»(٢٤)

وأما الشخصية الثانية التي يتقنّع بها الشاعر فهي شخصية أبي نواس التي أوردها الشاعر في قصيدة (من أوراق «أبو نواس»). فيقول في هذه القصيدة:

«ملك أم كتابة؟»(٢٥)

صاح بي صاحبي، وهو يُلقي بدرهمه في الهواء

ثم يلْقفه../ «ملك أم كتابة؟»

صاح بي.. فانتبهتُ.. وزمّتْ ذُبابة

حول عينين لامعتين..!

فقلت: «الكتابة»

فتح اليد مبتسمًا: كان وجه الملك السعيد

باسمًا في مهابه

ملك أم كتابة؟

صحت فيه بدوري..

فرفرفَ في مقلتيه الصبا والنجابة

وأجاب: «الملك»

(دون أن يتلعثم.. أو يرتبك

وفتحت يدي..

كان نقش الكتابة/ بارزًا في صلابة!

❖ ❖ ❖

دارت الأرضُ دورتها..

حملتنا الشواديف من هدأة النهر(٢٦)

ألقت بنا في جداول أرض الغربة

التقينا على سلّم القصر..

ذات مساء وحيد

كنت فيه: نديم الرشيد!

بينما صاحبي.. يتولى الحجابة!

❖ ❖ ❖

من يملك العملة

يمسك بالوجهين!

والفقراءُ: بين.. بين!

❖ ❖ ❖

..وأمي خادمة فارسيّة

يتناقل سادتُها قهوة الجنس وهي تدير الحطب

يتبادل سادتها النظرات لأردافها..

عندما تنحني لتضيء اللهب

يتندر سادتها الطيبون بلهجتها الأعجمية

لا تسألني إن كان القرآن

مخلوقًا.. زوأزلي

بل سلني إن كان السلطان

لصًا.. أو نصف نبي!!(٢٧)

«يمثل القناع شخصية تاريخية -في الغالب- (يختبئ الشاعر وراءها) ليعبر عن موقف يريده، أو ليحكم نقائض العصر الحديث من خلالها... وقد كثر استعمال القناع في الشعر، وهكذا نجد أن الشعراء المعاصرين يتفننون في اتخاذ القناع، للتعبير عن ذواتهم.»(٢٨)

يبدأ الشاعر قصيدته بالرجوع إلى أيام الطفولة حيث كان يتآمر مع صديقه في طريق الدرس: فالدرهم له وجهان: وجه رُسِمَ عليه الكتابة والوجه الثاني صورة للملك، ومن خلال قراءتنا للقصيدة نرى أن هذين الوجهين يصبحان قَدَرَ الشاعر:

الكتابة أو الشعر، والملك أو الخليفة. منذ البداية يرسم لنا الشاعر وجه الملك مقترنًا بالسعادة ترتسم بسمة مهيبة على فمه، إلى أن تمرَّ الأيام ويجعل القدر من الصديقين، نديمًا للملك والثاني حاجبًا للملك. ونجد أمل دنقل يخلخل السخرية بين سطور أبياته، فمنها: فَتْحُ الصديق يَدَه ساخرًا منه، عندما يُريه الملك السعيد الباسم، ومن يملك النقود هو المتحكِّم في الآخرين والفقراء كما يقول بين.. بين!

ثم يمنح الشاعر القارئ صورة لأمٍّ بطله وهي خادمة فارسيّة تخدمُ سادتها، وهؤلاء السادة كيف ينظرون إليها عندما تنحني لتُلهب النار، ثم تتَنَدَّرهم على لهجتها الأعجمية. جميع هذه الصور الساخرة ترسم بسمة مُرَّة على شفة القارئ.

وفي نهاية قصيدته يشير إلى الصراعات العقائدية الموجودة في تلك الفترات بإعطائه نموذجًا في أزليّة القرآن أو خلقه. فهو يسخر من هذه الصراعات الكلامية التي لا جدوى من وراءها في جميع العصور ويريد أن نهتم بأمور أكثر أهمية، مثل:

معرفة الشخص الذي يتحكَّم فينا؟

- نزار قباني والسخرية السياسية

«تميَّز شعر(نزار قباني) بعد نكسة حزيران ١٩٦٧ بالغضب العنيف، وبرفض جميع المؤسسات، والأفكار، والخرافات القديمة، ومارس على نفسه، وعلى قومه، أجرأ عمليّة نقد ذاتّي مارسها شاعر من قبل، وبشَّرَ بولادة إنسان عربيّ جديد، يتخلّص من أوهامه وخدَره، وورومانطيقيته،

ويواجه القرن العشرين بمنطقه وأسلحته».[٢٩]

أسلوب نزار متميز يعرفه قراؤه وإن كانت أشعاره بلا توقيع، في شعره الغزلي، وفي شعره السياسي، ولكننا نركّز على شعره السياسي الذي يختص بمجال دراستنا وهو حافلٌ بالشواهد المضيئة على ظاهرة السخرية، فهو قد رَفعَ العذار بينه وبين السياسة والسياسيين، فاختار أكباشه من بينهم وقلّما نجد مَنْ نجا من حدّة لسانه الساخر، حتى اختلف النقاد مرة أخرى في شأنه بعد أن اختلفوا سابقًا في أشعاره الغزليّة، فاعتبر بعضهم «نزار مناضلاً يسنُّ القلم في خندق واحد مع المناضلين بالرشاش والكلاشينكوف، وبعضهم اعتبره مزايدًا استثمر النكسة وآلام الجماهير العربية، والبعض الآخر أغضبه الهجاء السياسي الذي صبه نزار على العرب، واتهم نزار بالشعوبية لأنه يهاجم كل ما هو عربي ويتهم العرب بالتخلّف والجهل والجاهليّة والغدر ويسخر من تاريخهم وأفكارهم وأدبهم ويهزأ بكل ما يقدسه العرب.. والبعض الآخر اتهم نزار بالسادية والرغبة في جلد الذات العربية في محاولة للتشفي».[٣٠]

مهما كانت الأسباب فنحن لا نريد إلا أن ندرس جانبًا من شعر نزار السياسي وهو الجانب الساخر من شعره. وكما قلنا في بداية هذا البحث قلّما نجد أحدًا نجا من حدّة لسانه الساخر، وقد عرف بالهجاء المقترن بالسخرية، ولكنها سخرية جهمة ليست كالتي عرفناها عند الآخرين فهي سخرية مقترنة بتقريع الذات.

عندما نقرأ هذا اللون من قصائد نزار نلاحظ ملامح جديدة في القصيدة الحديثة، إذ أنه ربما كان رائد القصيدة الهجائية الساخرة ضد الحكام والسلاطين وقد لجاء في ذلك إلى استخدام القناع فهو يبغي أحيانًا الهرب من القلق والضعف باصطناع القوة والجبروت. وربّما عَمَد صاحبنا إلى السخرية يتوسّلها قناعًا من أقنعة التستر يخفي بها حقيقة الضعف الموجود، كي لا ينفجر باكيًا من شدة الهم والحزن. هكذا بعد حزيران، حين يلتفت الشاعر حوله ولا يرى شيئًا تغيّر، نراه يوغل في التشفي الساخر فينقل تجاربه إلى زملائه ناصحًا من يريد أن يصبح في بلد عربي كاتبًا أو شاعرًا، فيقدّم له نصائح ذهبيةً لكي يصبح شاعرًا مرموقًا «في أدب الكتابة النفطية»[٣١] منها:

لو شاءت الأقدار أن تكون كاتبًا
يجلس تحت جُبة الصحافة النفطية
فهذه نصائحي إليك:
١ - أدخل إلى مدرسة تُعَلِّمُ الأمية
٢ - أكتب بلا أصابع./ وكن بلا قضيّة

٣- امسح حذاء الدولة العليّة

٤- أشطب من القاموس كلمة الحريّة

٥- لا تتحدّثْ عن شؤون الفقر، والثورة،

في الشوارع الخلفيّة

٦- لا تَنْتَقِد أجهزة القمع، ولا تضعْ

أنفك في المسائل القومية

٧- كن غامضاً..

في كل ما تكتب

والزم مَبْدأ التقيّة..[٣٢]

- السخرية في شعر البياتي

«لعلّ الشاعر الكبير عبد الوهاب البياتي واحد من المثقفين القلائل الذين بصموا الثقافة العربية المعاصرة ببصماتهم المختلفة عن بصمات مجايليهم، والمؤتلفة معها في السياق الأخير لخلق مشهد ثقافي عربي متكامل يبسط رؤاه عبر مساحات الاختلاف التي يتركها هؤلاء المثقفون الكبار من خلال تعدد زوايا النظر إلى المنظومة الفكرية لدى كل فرد منهم، ابتداءً بتعاملهم اليومي مع الواقع الاجتماعي ورديفه الواقع السياسي، وانتهاءً بطروحاتهم الفكرية في أعمالهم الإبداعية والتأليفية، ومن هنا يمتلك شاعر مثل البياتي رؤية مغايرة يتفرد بها عن صنّاع القرار السياسي الذين يصمون كل معارضيهم بالجهل والتخلّف والسلفيّة أو الخضوع إلى تيارات دولية معينة، فيقف هو على الطرف الآخر مدافعاً عن ثورات الفقراء التي يسرقها لصوص الثورات وأزلامهم مؤكداً أن هذه الثورات هي الكنوز الحقيقية التي تتواشج مع النشر لخلق رؤية إنسانية متسامحة لا تعترف بأساليب التفرقة والتهميش العنصري، وتلك رسالة المثقف العربي الحقيقي في زمن لا مبادئ له أو به».[٣٣]

وفي الواقع نستطيع القول «إن شعر عبد الوهاب البياتي قد واكب الحياة العربية المعاصرة بكل همومها، منذ أن أسهم في حركة الشعر الحديث التي طرح فكرتها ومنهجها الشاعرة نازك الملائكة والشاعر بدر شاكر السيّاب، بدءاً من عام ١٩٤٨، وما بعدها هذا الشاعر جعل من أساليب وجوده أن يعبّر عن الإنسان العربي المعاصر وقضاياه وتطلعاته، في الفترة التاريخية الخصبة بين الخمسينيات والسبعينيات».[٣٤]

ولو أردنا أن نشير إلى إحدى وسائل التعبير التي استخدمها البياتي من أجل الوصول لهذه الغاية، فهي استخدامه للأسلوب الساخر في الكثير من قصائده وفي معانٍ مختلفة، ولكن ليست الطريقة المتخذة في شعر البياتي نفس الطريقة المباشرة المتخذة من قبل نزار قباني، بل أسلوب البياتي -حتى في شعره الغير

الساخر- أسلوب غير مباشر ورمزي. فمرة يتقمّص شخصيات تراثية كالحلاج، وأبي فراس، وديك الجن و..وأخرى أساطير من المشرق والغرب، وعلى حدّ قوله: «إنني استبطن مشاعر هذه الشخصيّات النموذجية في أعمق حالات وجودها وأن أعبر عن اللانهائي وعن المهمة الاجتماعية والكونية التي واجهها هؤلاء».(٣٥)

نرى البياتي في استخدام السخرية في شعره قد يتخذ طرقًا مختلفة منها اللجوء إلى الحكايات الشعرية المعروفة في الحكايات القديمة.

ومن القصائد التي استخدم فيها البياتي أسلوب الحكاية ومزج معها الأسلوب الساخر قصيدة «المغني والأمير»:

كان على الحصيره /ممددًا مناجيا أميره

يا قمر الزمان/ أسألك الأمان

فإنني رأيت في الأحلام

تاجك منه يصنع الحداد

نعل حصاني، ويحزّ رأسك الجلاد

وتجدب الحقول في شتاء هذا العام

وتفتك الملةُ بالجباة والقضاه

ويحكم العصاةُ والأشباه

وإنني رأيت في اليقظة في السماء

سجادة حمراء /مسحورة تطير في الهواء

فانتفض الأمير ثم ضحكا

وقال للجلاد شيئًا وبكى

فاصطفقت وأغلقت أبواب

وانقلبت آنيةُ الطعام والشراب

وسكت القيثار

وانطفأ القنديل ثم أسدل الستار(٣٦)

«ويلاحظ أيضًا أنّ الشاعر، يعتمد الجملة القصيرة، ومشاكلة القوافي والأشطر المتقاربة، ليوفر لنا وقفات إيقاعية، وتتصف الحكاية بطريقة المفاجأة والمباغتة في قذف الصور الخرافية المختلفة.

وللبياتي قصائد كبيرة، يستخدم فيها أسلوب الحكاية مثل «سقط الزند» و«قمر المعرة» و«الضفادع» وجميعها في ديوان «سفر الفقر والثورة»، حيث توظف توظيفًا دلاليًا، يقوم مقام الرمز، والإشارة إلى الأسطورة، وتحمل مضامين خفية يسهل إدراكها، مع الحفاظ على أسلوب السخرية والتعريض».(٣٧)

ومن الأشكال التي استخدمها البياتي كظاهرة في شعره الساخر هو استخدام الأمثال والحكم الشعبية في شعره، وذلك لأنّ «كثيرًا ما تنبع عن الروح البدائية البسيطة المتّسمة طابع النكتة الخفيفة والتطلع المتأمل، والسخرية العفوية، عن معانٍ ودلالات غنية في أبعادها الإنسانية».(٣٨)

الحواشـــي

١- خذ مثلاً العقاد قد جعل في ديوانه بابًا تحت عنوان «فكاهة» وقد جاء بقصائد ساخرة فيه، مقدمًا عليها بكلمات عنه، انظر: ديوان العقاد، ج٩، ص٧٩١-٧٩٥.

٢- السعودي، مروج الذهب، ج٤، ص ١٠٩.

٣- رئيف خوري، التعريف في الأدب العربي، ج٢، ص ٣٢١.

٤- رئيف خوري، التعريف في الأدب العربي، ج١، ص ٢٥٠-٢٥١.

٥- إنعام الجندي، الرائد في الأدب العربي، ج٢، ص ٤٩١.

٦- ولد محمد مهدي الجواهري في النجف عام ١٩٠٠، نظم الشعر باكرًا وطبع أول ديوان له سنة ١٩٢٧. أصدر جرائد عديدة منها «الفرات» و«السياسة» و«الرأي العام»، فأوقفتها الحكومة بعد فترات قصيرة من إصدارها وزجّ بصاحبها إلى السجن. ناب عن مدينة كربلاء في المجلس النيابي. عام ١٩٤٧ وراح يناهض الحكم ويتمرّد حتى اضطر للجوء السياسي إلى سورية وقد انتقل من منفى إلى منفى آخر حتى توفي عام ١٩٩٧ ودفن في سورية. للجواهري إضافة لديوانه الضخم الذي طبع في خمسة مجلدات كتاب «ذكرياتي» في مجلدين كتبه عن رحلة عمره. (سليم طه التكريتي، محمد مهدي الجواهري، بالتلخيص).

٧- عبد الله الجبوري، الجواهري ونقد جوهرته، ص٧.

٨- ياسين الأيوبي، في محراب الكلمة، ص٨٨.

٩- محمد مهدي الجواهري، ديوان الجواهري، ج٣، ص٣٩.

١٠-طَرطَر: فاخر وصلف.

١١- تعمَّمَ: وَضَعَ العمامة على الرأس، البُرنيطة: لباس الرأس عند الفرنج. ج: برانيط.

١٢- المقصود باسم «صالح» هنا هو «صالح جبر» و«العمري» هو «مصطفى العمري» من رجالات السياسية في العراق آنذاك.

١٣- الحُثالة: الرديء من كل شيء، سَقَر: اسم من أسماء جَهنَّم.

١٤- أفِنَ فلان: نَقَصَ عقله: فهو مأفون، الأبتر: المقطوع الأصل والخبيث من الحيات.

١٥- الشمردل: الطويل، البُحتر: القصير.

١٦- المُخَنَّث: من يَتَثَنَّى ويتكسَّر. ج: المخانيث.

١٧- الصولة: السطوة في الحرب ونحوها، الغضنفر: الأسد.

١٨- محمد مهدي الجواهري، ديوان الجواهري، ج٣، ص ٤١-٤٤.

١٩- سليم طه التكريتي، محمد مهدي الجواهري، ص ٥٢.

٢٠- هذه الأبيات إشارات إلى أبيات المتنبي التي قالها عن الحزن الذي سيطر عليه عند مقامه في بلاط كافور حيث يقول:

يا ساقييَّ أخمر في كؤوسكما

أم في كؤوسكما همٌّ وتسهيد

إلى آخر الأبيات.

٢١- عز الدين اسماعيل، الشعر العربي المعاصر، ص ٢٣٥.

٢٢- المحاكاة التهكُّمية (**Parody**): إعادة أداء فني أو أدبي جادٍّ بطريقة ساخرة مثيرة للضحك والدُّعابة. أو محاكاة نص أدبي أو أثر فني أو سمات لشخصية مميزة لشخصية معروفة، ويكون ذلك لا بقصد الإضحاك فقط، بل لما فيه من تهكّم وسخرية.

٢٣- أبو العلاء المعري، شرح ديوان المتنبي، ج٤، ص١٧٢. بَشِمَ فلان: أخذته تخمة وثقل من كثرة الأكل، بشم فلان: أكل فوق الشبع.

٢٤- خريستو نجم، النرجسية في أدب نزار قباني، ص ٣٦٥.

٢٥- يشير الشاعر هنا إلى وجهي الدرهم المنقوش على كل من وجهي الدرهم: رسم الكتابة والوجه الآخر الملك.

٢٦- الشادوف: أداة لريّ الأرض.ج: الشواديف.

٢٧- أمل دنقل، الأعمال الشعرية الكاملة، ص ٣٧٨-٣٨٤.

٢٨- إحسان عباس، اتجاهات الشعر العربي المعاصر، ص ١٢١.

٢٩- حنا الفاخوري، الجامع في تاريخ الأدب العربي، الأدب الحديث،ص.

٣٠- أحمد تاجج الدين، نزار قباني والشعر السياسي، ص٦.

٣١- «النصائح الذهبية في أدب الكتابة النفطية» عنوان لإحدى قصائد نزار.

٣٢- نزار قباني، الأعمال الكاملة، ج٦، ص٢٥٣-٢٥٥.

٣٣- سالم فرنجيه وآخرون، عبد الوهاب البياتي بروميثيوس الشعر العربي، ص٥.

٣٤- ميشال خليل جحا، الشعر العربي الحديث، ص ٣٨-.

٣٥- عبد الوهاب البياتي، تجربتي الشعرية، ج٢، ص ٤٠٩.

٣٦- عبد الوهاب البياتي، الأعمال الشعرية، ج٢، ص٢٨.

٣٧- عمران الكبيسي، لغة الشعر العراقي المعاصر، ص ١٠٦.

٣٨- المصدر نفسه، ص ٩٣.

الدراسات والبحوث

١١٤

المصير الإنساني في فلسفة الحياة

علي محمد اسبر (*)

تمهيد

يرومُ الوعيُ الفلسفيُّ أن يقبض ، على حقيقة الأشياء ومعنى العالم كيما يحقق الشعورُ بالذات أعمق معانيه عند الإنسان - المفكّر . لكن قد تكون هذه الحقيقة أو هذا المعنى غير مؤسّسين على ما هو أخلاقي أو ما هو عقليّ ، فيصطدم الشعورُ الإنساني الحيُّ المرهفُ بهولِ الوجود ، ويتقوّض أيّ أملٍ بوجود قيمة سرمديةٍ تطبعُ كلَّ ذاتٍ متفردةٍ بطابعها ، بيد أنّ الأمل لابدّ أن ينبثق من أعماق اليأس من أجل أن تتأصل عظمة الإنسان من جهة ذاتيته لا من جهةٍ موضوعيةٍ مزعومة . وهذا هو تمامًا ما سعى فلاسفة الحياة نحو تحقيقه. ولئن كان من الصعب أن نجد تعريفاً جامعاً مانعاً لفلسفة الحياة ، إلاّ أن معناها العام سوف يتضح في سياق البحث.

(*) علي محمد اسبر: باحث في الفلسفة (سورية).

- العمل الفني: الفنان جورج عشي.

وتنقسم فلسفة الحياة إلى نزعات خمس: أولاها - تلك التي قال بها الفيلسوف الألماني آرثور شوبنهور (١٧٨٨ - ١٨٦٠ م). والثانية، قال بها نيتشه (١٨٤٤ - ١٩٠٠ م) و الثالثة نجدها عند فلهلم دلتاي (١٨٣٣ - ١٩١١ م). والرابعة تظهر في فلسفة هنري برغسون (١٨٥٩ - ١٩٤١ م). والخامسة تسفر عنها وجودية مارتن هيدجر (١٨٨٩ - ١٩٧٦ م).

أولاً: الإرادة العمياء في فلسفة الحياة عند شوبنهور:

لا مندوحة لنا من التأكيد على أن الحياة الشخصية، التي عاشها شوبنهور كانت هي، الأس، الذي بني عليه فلسفته، في جملتها. وقد كانت هذه الحياة لعنة خبيثة حلّت عليه، فدفعته إلى احتقار كل شيء والخوف من كل شيء» فكان في حياته لا يتوقع أن يصيبه من الناس إلا السوء والشرّ، ولذا عاهد نفسه ألا يترك باباً واحداً إلا وأغلقه وأحكم إغلاقه. ولم يرض لنفسه مرة أن يسلم عنقه للحلاق، وكيف يفعل والحلاق لاينى ممسكاً بموساه؟ ولم ينم ليلة إلا بعد أن تأكد من حشو غدارته التي كان يضعها تحت وسادته»[1]

يرى شوبنهور إلى أن العالم إذا أُخضع لتأملات عميقة واستبصارات عبقرية، من قبل الإنسان - المفكر، سوف تنكشف ماهيته. وهذه الماهية كما تكشّفت لشوبنهور، تجلّت، على هيئة إرادة كلية - مطلقة، تسري في الكائنات، فتدفعها نحو الديمومة والحضور لكن سرعان ما تتعرض هذه «الإرادة لعوائق متعددة موضوعية وذاتية. وهاهنا تنزع الكائنات إلى أن تقاوم وتُجاهد، من أجل أن تحقّق وجودها، غير أنّ هذه المقاومة تؤدي إلى أن تكوّن انسلاباً في دخيلة هذه الكائنات.

وتجدر الإشارة إلى الدور الهام لعلم الأحياء في المساعدة على فهم أفاعيل الإرادة في الكائنات الحيّة، التي تتحقّق في سيرورة دائريّة إحيائية، أضف إلى ذلك الدور الذي يضطلع علم النفس بمهمة القيام به في هذا السياق.

بيد أنّ موضوع فلسفة الحياة الأساسيّ عند شوبنهور هو الإنسان والحقُ يقال: إن عبقرية هذا الفيلسوف تظهر واضحة في كتابه الأشهر: «العالم كإرادة وامتثال»، الذي نشره سنة ١٨١٩ وفي هذا الكتاب يذهب إلى أنّ الإنسان العاقل - المفكّر ليس إلا محمولاً لموضوع هو الإرادة البيولوجية غير العاقلة. وانطلاقاً من هذا الوضع يصير العقل نفسه مجرد حالة من حالات اللاعقل. وفي هذا الكلام وعيٌ عميق لاشك فيه.

«كل ما يُرى مما أنتج الإنسان من فلسفة ودين ليس إلا قناعاً يلف فيه رغبته وإرادته، ولهذا يسمي شوبنهور الإنسان

بالحيوان الميتافيزيقي، لأنّ سائر الحيوان يرغب ويريد دون أن يحاول إخفاء إرادته في قناع من الميتافيزيقا، فالإنسان مسوق بإرادته وحدها دون عقله»[٢] إذن، إنّ حيويّة العملية البيولوجية تتبدى على هيئة إرادة توجه صيرورة كل الكائنات. وهذه الإرادة لو حددناها على نحوٍ تشخيصي في الإنسان - المفرد حتى نحاول معرفتها بشكل دقيق لتأكدنا تماماً من أنّ الوجود البشري الذاتي أو الجماعي - التوتاليتاري ما هو إلا وجود سخيف محزن ومثير للشفقة: فالكائن الآدمي، الذي هو، خليفة الإله على الأرض ليس إلا حيواناً تُسيّره الإرادة سيرورةً تكتنفها العبثية البيولوجية. فما أن يولد الإنسان - الفرد، حتى يبدأ بتناول الطعام والبكاء والضحك.... وكل هذه حالات تتحقق بفعل الإرادة الغريزية. وهاهنا ينتفي دور العقل... وما إن يستحيل الإنسان - الطفل، إلى إنسان - بالغ، حتى تتعقّد طريقة تأثير الإرادة عليه. وأعتقد أن مفهوم «الهو» عند عالم التحليل النفسي سيغموند فرويد مأخوذ بأسلوب أو بآخر من فلسفة الحياة عند شوبنهور.

لكن من المهم الإشارة في هذا المنحى إلى أنّ فهم شوبنهور للإرادة عامٌ وكليٌّ. فقد يكون للإرادة صلة وثيقة مع القوى التي تحكم الوجود، أو بالأحرى تكون الإرادة نفسها هي هذه القوى، غير أنّ الإرادة في جوهرها شرّ. «والحياة شرّ لأنها قتال لا ينقطع، فأينما توجهت ألفيت جهاداً وقتالاً ومنافسة. فكل نوع يقاتل لينتزع ما يملكه الآخر من مادة ومكان وزمان. إن الهيدرا الصغيرة التي تتبرعم من أمها العجوز وتفصل نفسها عنها، لتحارب وهي لا تزال متصلة بأمها، لكي تظفر بالفريسة التي تعرض أمامها حتى أن الواحدة لتخطفها من فم الثانية»[٣]

وتنفذ عبقرية شوبنهور في حقيقة الوجود، فيذهب إلى أنّ ثمةَ وحشية تسري في الكائنات الحيّة، وأعلى ذروة استطاعت أن تصل إليها هذه الوحشية هي، الإنسان. فالصراع والتناحر والعداء أمور تسيطر على الحياة. ويستطيع الناظر - الحاذق أن يتيقّن من أن في كل إنسان تكمن حالة عدائية تكون دائماً في وضع سكون أو وضع حركة، وهي تنوس بين هذين الوضعين.

«ويمضي شوبنهور في تصوير الحياة على هذه الصورة البشعة مما يؤكد لنا أن خوفه من الحياة هو الذي دفعه إلى نشدان الخلاص في النرفانا أو العدم. فالحياة عنده ليست شيئاً إيجابياً وإنما هروب من الموت»[٤].

ويحفّز شوبنهور الإنسان - العبقري، أو الفيلسوف، حتى، يتوجّه نحو اللا إرادة، بوساطة الحكمة التي هي، الفلسفة.



فمتطلبات الإرادة، عند شوبنهور هي الجسر الذي يعبر عليه الألم. فالشهوة عندما تستحيل إلى دافع وحيد لوجود الإنسان تفقد الحياة قيمتها، وتصير مهزلة كبرى لا معنى لها.

«قيل مراراً إن فلسفة شوبنهور تأثرت بأفلاطون وبالصوفية الهنديّة وهذا صحيح لولا أنّ تصوره لحياة التأمل يختلف نوعاً ما عنهما. لأن شوبنهور يؤمن أن التخلص من الرغبات هو عن طريق التأمل الجمالي وبشكل خاص تأمل الفن. إن في الاستجابة للفن العظيم، وخاصة للموسيقى، ثمة، ولوقت محدّد لا مبالاة خاصة أو تأرجحاً بين الإيمان والجحود والأمل واليأس مما يتركنا أحراراً في تأمل صور الأشياء دون اهتمام، حتى تجليات الإرادة دون اهتمام شخصي»[5].

إن آراء شوبنهور لا تكاد تجد صدى إلا عند الإنسان الذي لا ينتظر شيئاً من هذا العالم باستثناء الزوال الأكيد. وعلى أي حال لم يكن فهم شوبنهور للإرادة العبثية قائماً على الأحكام والقضايا والاستدلالات والتفكير المنطقي الصّرف، وإنما على استكناه عبقري يعوّل على قدرات في الإنسان - الفرد، تمكنه من كشف المجهول، وتفضي به إلى اللا إرادة، التي يقابلها شوبنهور مع الإرادة.

يقول عبد الرحمن بدوي عن مرحلة اللاإرادة في فلسفة شوبنهور: «في هذه المرتبة العليا للحياة الإنسانية ينكر الإنسان ذاته، بدلاً من أن يقتصر على حب الآخرين وذاته من بينهم، فيرى في إرادة الحياة ممثلة في شخصه خصماً له لدوداً يجب القضاء عليه بكل قواه...»[6].

تتجلى قيمة فلسفة شوبنهور في كونها

تمثّل موقفاً شجاعاً من الحياة يدلل على الحرية الفكرية الهائلة التي يتمتع بها الفيلسوف في مقابل انعدام الحرية ، على مستوى القسْر البيولوجي الذي يكتنف الإنسان العادي.

ثانياً - إرادة القوة في فلسفة نيتشه من حيث هي حبّ للمصير:

تقوم فلسفة نيتشه، على فكرة على درجة عالية، من الدقة الا وهي إرادة القوة أو إرادة السلطان أو الغلبة أو الهيمنة. وهذه الفكرة ذاتها ترمز إلى توجّه دائم نحو القوة. فمن الممكن أن تتجلى إرادة القوة في اللحظة التي تتفجر فيها صاعقة هائلة. وليس بعيداً أن يكون مكمن إرادة القوة هو، نظرة حادّة موجّهة، من عينيّ عقاب، ينقض، على فريسته. هذا الوضع الحيوي/ السلطوي الرفيع، يشير إلى أنّ ثمة تعيُّنات، في الوجود قد تستحيل - فلسفياً - إلى دافع للحياة. لكن الدافع عينه يكون مطلقاً إذاً وفقط إذا تحقق في عقل الفيلسوف، من قبل أنّ هذا العقل عينه يكتنف داخله أعمق معنى للوجود.

والحياة كما يرى نيتشه تؤسس بداية، على المستوى السيكولوجي - البيولوجي ومن ثم يرفع هذا التأسيس إلى المستوى الابستمولوجي (المعرفي) - الأنطولوجي، بيد أن هذا الرفع يفشل. وعلة هذا الفشل مجهولة تماماً وهاهنا حاول نيتشه أن ينقل معنى إرادة القوة إلى علة الفشل ذاتها. وإذا حدث ذلك كذلك، تستحيل علّة الفشل لتصير هي نفسها إرادة القوة. وبما أنّ الحياة هي التي هي، أي انها لا تتغير فإنّ نيتشه قد شدّد تشديداً عظيماً على أهمية أن يحب الإنسان قدره أو مصيره. وحب المصير هو، النهاية التي سوف يصل إليها الفيلسوف الأصيل.

يقول نيتشه: «إنّ الإنسان الوضيع (أو: الوسط) يحارب الشرور كما لو كان قادراً على التخلص منها والعمل بدونها، إنه يريد أن يلغي الجانب المميّز لكل شيء، ولكل عصر، ولكل شخص، غير مقر، إلا بجزء من خصائصها، وساعياً للقضاء على الباقي». أما الإنسان الكامل فهو على العكس من ذلك. إنه يتضمن في ذاته الطابع المتناقض في الوجود: الشرّ والخير على السواء، ويرى فيما هو ممكن وما هو ضروري وسائل لتحقيق إرادة القوة ويؤكد: «أنا نفسي هو المصير وأنا الذي أحدّد وجوه السرمدية..»(٧)

لقد كان نيتشه عظيماً وكذا كل إنسان، يبحث، عن الحقيقة المنزّهة عن الغائية. لكن الواقع يحتقر العظماء، ويمزق حياتهم. لذلك يتوجب على الإنسان العاقل أن يكون حذراً.

يقول نيتشه في الشذرة رقم /٣٥ / من كتابه «ما وراء الخير والشر »مخاطباً عبر

الأزمنة الفيلسوف الفرنسي فرانسوا فولتير (١٦٩٤ - ١٧٧٨ م): «آه فولتير: يالللإنسانية ! يا للبلاهة ! إن للحقيقة والبحث عن الحقيقة خطباً ما، فإذا ما انكب الإنسان عليه بإنسانية مفرطة - وهو لا يبحث عن الحق إلا من أجل فعل الخير - أراهن على أنه لن يجد شيئاً»[٨] إنّ عبقرية نيتشه لا تتوقف عند حدّ معيّن بحيث تتقهقر أمام عوائق محددة مثل: القسر البيولوجي، الذي يعيشه الإنسان ويقبله، بأن يحياه، في رأس وبطن وظهر ويدين وساقين.... أو سيطرة رغبة عميقة، على الإنسان، تدفعه، إلى ممارسة مختلف طرق التدليس والتلبيس، من أجل الالتفاف حول مشكلة الفناء المطلق.

لقد كان نيتشه شجاعاً إلى درجة يكاد المرء، يصاب معها، بالقُشعريرة. يقول في كتابه الشهير ولكن في الوقت نفسه غير المقروء «هكذا تكلم زرادشت» "... أريد أن أكون شمساً وإرادة شمس لا تتزعزع فأكون مهيأ للاندثار في أفق الانتصار»[٩]

أعتقد أن هذا الاندثار في أفق الانتصار ينطبق أكثر ما ينطبق على المتصوّف الشهير الحسين بن منصور الحلاج المقتول في القرن العاشر الميلادي، فيقال: إنّ الجلاد ضربه نحو ألف سوط دون أن يتأوه أو يستعفي ثم قطعت يداه ورجلاه وعلّق على الصليب وهو في حالة من الغيبوبة أشبه بالثمل. فلما صار وقت العشاء، جاء الإذن من الخليفة بأن تضرب العنق لكن الأمر أُخّرَ إلى اليوم التالي حيث أنزله الجلاد من الصليب فضرب عنقه ولف جزعه في بارية وصبّ عليه النفط، وعند الظهيرة كان رأس الحسين، يُنصب على سور السجن الجديد ورماده يذر من أعلى المئذنة في مياه دجلة[١٠].

أشرنا إلى الحلاج وإشارتنا هذه لا تتناقض مع حديثنا عن نيتشه، الذي ارتبطت فلسفته بحياته الشخصية ارتباطاً لافكاك فيه. وكنتيجة لذلك فقد الفكر المنطقي - النسقي قيمته عند نيتشه. وهذا يعود إلى أنّ الوعي المنظومي، أو الشمولي، يحيل الإنسان الحيوي - الحرّ، إلى مجموعة من العلائق، التي تؤدي إلى جعله دمية، تسري فيها قوانين مسبقة، وإذا كان ذلك، فإن معنى الفردية، يزول ويندثر، في المنظومة الكليّة. وهاهنا تظهر معاداة نيتشه للأديان، لأنها تحول الإنسان الفرد الوحيد إلى إنسان مكتنف من قبل أوضاع ميتافيزيقية شمولية أضف إلى ذلك سعي نيتشه الحثيث لدحض أية نزعة فلسفية، تهدف إلى إسباغ العالم بطابعها الخاص. فمن المعروف عن نيتشه رفضه الأكيد لفلسفة هيجل (١٧٧٠ - ١٨٣١ م) هذه الفلسفة التي يرى صاحبها أن أي موجود يجب أن يكون خاضعاً لأفاعيل الروح

المطلق عبر الزمان. ولم يكتف نيتشه بنقد هيجل وإنما هاجم كل رؤية فكرية تدعي لنفسها المصداقية العقلية.

غير أن نيتشه قد وجد أسلافاً له، في التاريخ، فهو يتحدث عن عمق تفكير هيراقليطس (اشتهر ٥٠١- ٥٠٤ ق.م) فيقول: «إن نظرته، التي لا تتوقد إلا بنار داخلية، لا تنفتح على العالم إلا ظاهراً كنظرة ميتة وجليدية، ثم تأتي من حوله أمواج الجنون والهذيان لتضرب مباشرة أسوار كبريائه. وهو يشيح بوجهه عن ذلك باشمئزاز ولكن، حتى الرجال ذوو القلب الحساس يتجنبون هذا القناع الذي يبدو مسكوباً من نحاس. إن هكذا كائناً قد يبدو أقرب إلى الفهم في معبد ناء، وسط تماثيل الآلهة، محاطاً بهندسة باردة، هادئة وجليلة»[11].

إن هذا الحنين النيتشوي إلى أفراد وعباقرة وحدانيين من أمثال هيراقليطس برهان أكيد، على أن نصوع الحياة والأمل فيها لا يمكن أن يكونا متحققين إلا في إنسان وحيد عاش حياته باحثاً عن الحقيقة. لكن ما أن تقع أيّة حقيقة بين يديه حتى تستحيل إلى لا حقيقة. فالحقيقة هي اللاحقيقة، أو البحث الدائم عن الحقيقة. يقول نيتشه في الشذرة رقم /١٢٩/ وذلك في الجزء الأول من كتابه «إنسان مفرط في إنسانيته» "ليس في العالم ما يكفي من الحب والطيبة كي يسمح لنا ببذل القليل منهما لكائنات خيالية»[12].

ويقول في النبذة رقم /٣٣٣/ وذلك في الجزء الثاني من الكتاب نفسه: «إننا لن نحترق من أجل آرائنا. وربما نحترق من أجل أن تكون لنا آراء ويكون لنا حق في تغييرها»[13].

نستطيع أن نعتبر فلسفة نيتشه في جملتها نزعة سيكولوجية - تاريخية ووجودية. المهم في الأمر هو أن هذا الفيلسوف الكبير قد عاش أفكاره.

ثالثاً، فلسفة الحياة عند دلتاي:

إن فلسفة الألماني جورج فريدريش هيجل (١٧٧٠ - ١٨٣١ م) تنتهي إلى أن فكر الله أو المطلق موجود، في عقل الفيلسوف. وانطلاقاً من ذلك سوف يتطور التاريخ البشري، ويستمر، بشكل يتوافق تماماً مع توقعات واستشرافات الحكيم - الإلاهي.

غير أن فلسفة التاريخ النقدية رفضت ما قاله هيجل وفنّدت ميتافيزيقاه التاريخية. وأبرز ناقد للوعي التاريخي هو فلهلم دلتاي (١٨٣٣ - ١٩١١ م) الذي أكد، على أن فلسفة الحياة، التي قال بها هي القادرة على أن تشير، إلى المعنى الأقرب، من حقيقة الواقع الإنساني.

إنّ الوجود التاريخي - البشري كما يرى دلتاي يتمظهر في أشكال متعددة. وهذا التمظهر نفسه هو جوهر الإنسان الذي لا يمكن أن يكون إلا من حيث هو جزء من كل، عنصر في جملة، فرد في جماعة.

وبما أن التاريخ هو الحاضن الأكبر للجماعات الإنسانية كافة. فإنه - أي التاريخ - هو البعد الأصيل للوجود الإنساني. أما ما هو فيزيقي إذا حاولنا أن نفهم ما هو إنساني من جهته، فإن ذلك سوف يفضي بنا إلى إغفال الجانب المعنويّ في الإنسان.

فحياة الإنسان لا تقتصر على مشاركة الحيوانات في المأكل والمشرب. فالإنسان يعلو على الوجود البيولوجي. والحياة البشرية يجب أن تُفهم من جهة أنها جُماع الحيوات الفردية، التي تتضافر حتى تشكل المجتمع والتاريخ. وفي هذه الحياة عينها تتبدّى الروح الإنسانية، بكل سعتها حيث تنبثق إلى التحقق الكلي أهداف الأفراد ومؤسساتهم، وقوانينهم، ودياناتهم، وفنونهم، وعلومهم. وبالتعويل على هذا الوعي بالحياة الإنسانية تصير هذه الأخيرة الموضوع المعنوي للفلسفة وليس الميتافيزيقي كما كان سابقاً من حيث إن العقول المفارقة والأشياء في ذاتها هي موضوع الفلسفة.

رابعاً، الديمومة الخالصة والوثبة، والحدس، في فلسفة الحياة عند برغسون:

لقد رفض برغسون المذهب المادي - الآلي، وعمل جاهداً، على تقويض دعائم العقل المنطقي، أو العلمي الصارم. وفي الوقت نفسه أكد، على الأهمية المطلقة، للوجدان، أو الحدس، أو الوهم[١٤] ومن المهم أن نشير إلى دور المصادر الفكرية - التوراتية التي أثرت في فلسفة الحياة التي قال بها،فقد أكد بعض الباحثين على أنّ الثيوصوفيا أو الروحانيات الناجمة عن أسفار العهد العتيق كان لها فعالية غير مباشرة في تكوين الفلسفة البرغسونية وهذا ما ذهب إليه ج. بنروبي[١٥]. بيد أن عبد المنعم الحفني يرى في مؤلّفه «الموسوعة النقدية للفلسفة اليهودية» إلى أنّ البرغسونية «فلسفة طبيعية تطورية تخلص للتراث اليهودي وإن بدت نائية عنه»[١٦] لقد كان برغسون معتنقاً لليهودية ومن ثم صار ملحداً، ويقال: إن زوجته أذاعت وصيته بعد وفاته وذلك في عام /١٩٣٧/ وفي هذه الوصية، يعلن برغسون انضمامه الأدبي، إلى الكنيسة الكاثوليكية. وقد كان اهتمام برغسون في فلسفته موجّهاً نحو دراسة العينيات والجزئيات،من

قبل أنها حادثة على نحو ينحاز بحيّز الوقائع. والواقع أنّ اهتمام الفلسفة الفعلي هو بالكليات الضرورية الواقعة حقاً، أو الممكنة والصادقة. وهذا يتناقض مع توجه برغسون نحو دراسة الجزئيات. فهذه الأخيرة جرى العرف على أن تكون موضوعاً للعلوم الوضعية الصارمة الدقيقة إلا أن برغسون رفض أن يدع المجال للعلم وحده، فأقدم على دراسة الحوادث الجزئية، برؤية صحيحة عميقة، تستند أساساً إلى الفلسفة.

يرى برغسون أن التغيّر ماهويّ في الحياة فهو ليس بحاجة إلى فاعل ومنفعل، لأنه هو من جهة الحياة يكون الفاعل والمنفعل. والحياة الشخصية الشعورية - العميقة الخاصة بالأنا، تتجلى إذا فهمناها حدسياً، على هيئة مدّة. وفي هذه المدة، تتوحد الذاتية مع الموضوعية، فلا معنى لإحداهما بدون الأخرى. وإذا كان هذا هكذا. فالكلمات التي أكتبها الآن، باعتبارها صادرة، عن حالة شعورية أعيشها هي، إشارة إلى وميض في شعاع لا ينقسم هو، أناي الذي يسري فيه التيار الحيوي، والسريان نفسه لا يعني أنّ الأنا هو موضوع يحلّ فيه التيار الحيوي بل هو التيار ذاته من حيث إنه تجاوز لنفسه.

ويروم برغسون أن يحقق معرفة عميقة بالحياة ذاهباً إلى أن الوجود الإنساني هو نتاج رفيع لعمل التيار الحيوي المبثوث في العالم أجمع ومن الممكن أن نقول: إن فكرة التيار الحيوي عند برغسون مستفادة على الأرجح من المذهب الحيوي عند الفيلسوف الألماني لايبنتس (١٦٤٦ - ١٧١٦) يتحدث كمال يوسف الحاج عن فهم برغسون لفكرة الخلق، فيقول: «إنّ فكرة الخلق التي تعني أن هناك أشياء تُخلق وشيئاً يَخلق لا بد لها من أن تبقى غامضة. والعقل بطبيعته مضطر لأن يفهم الخلق على هذه الصورة، لأنه وجد كي يتمثل الأشياء والحالات، لا التغيرات والأفعال. لكن الأشياء والحالات ليست إلا محطات يقفها الفكر في الصيرورة. والحقيقة أن ليس في الوجود أشياء، وإنما هنالك أفعال. والله نفسه ليس شيئاً موجوداً، بصورة نهائية مغلقة، هو حياة مستمرة - وفعل - وحرية - هنا يكف الخلق عن أن يبدو لنا سراً من الأسرار، لأننا نحياه في أعماقنا، عندما نحقق فعلاً حراً»[١٧].

إنّ الحياة تطور، والتطور ديمومة، يكون فيها الماضي قابعاً في الحاضر، والحاضر لا يكف عن الانفتاح على المستقبل. وهذا كله يحض الموجود الحيّ على الوجود. والحض عينه يتم بفعل طاقة داخلية، أو قوة باطنية تساهم، في تحقيق الصيرورة، التي تنتقل متغيرة من حال إلى حال. وهنا

تتجلّى السيرورة داخل الصيرورة. فيتم التقدّم والحدوث، وينحاز بحيّز البيولوجيا بشكل خاص. وهاهنا بالذات تندفع الحياة، من مرتبة أدنى، إلى مرتبة أعلى. وعلة هذا الدفع هي، الوثبة الحيوية، التي ينظر إليها برغسون، على أساس أنها الله. وأرقى الأشكال التي تحققها الوثبة الحيوية هو، شكل الوعي، الذي يتجلى على هيئة ذكاء بين الكائنات الحية السفلى ثم يتجلىَ على هيئة عقل بين الحيوانات التي يحتل مركز الصدارة فيها الإنسان. ويدلل برغسون على أنّ المادة وسيلة لا يمكن للحياة أن تقوم بفعل الخلق، بمعزل عنها. لكنه في الوقت نفسه، ينظر، إلى هذه المادة نفسها بوصفها عائقاً يعوق الحياة ويعرقلها. ومن الممكن أن يكون في هذا السياق أن برغسون قد أخذ فكرة إعاقة المادة للحياة عن الفيلسوف اليوناني ارسطو طاليس (٣٨٤ - ٣٢٢ ق.م). فأرسطو يذهب، إلى أن الكائن الحيوي مؤلف من مادة وصورة أي هيولى وشكل والمادة البحت لا توجد إلا بالقوة، غير أنها تعرقل عمل الصورة، الذي يهدف إلى النزوع بالكائن نحو الكمال.

المهم في الأمر هو أن برغسون يشير إلى «استحالة التنبؤ بالأشكال التي تخلقها الحياة خلقاً، في قفزات متقطعة، على مدى تطورها»[١٨]

انطلاقاً من هذا الوعي نلاحظ أن الموجود - المفكر نفسه هو لحظة عميقة، في زمان سرمديّ، في ديمومة تتجه دائماً وأبداً نحو الأرفع عبر مسالك مختلفة. وهي تدرك من خلال الحدس.

والحدس عند برغسون إنما يعني الشعور «ولكنه شعورٌ مباشر، رؤية لا تكاد تتميز، عن الموضوع المرئي، معرفة هي ملامسة بل انطباق - وهي بعد ذلك شعور موسع، يضغط على الحافة من لا شعور يذعن ثم يقاوم، ثم يستسلم ثم يرتد: إنه من خلال تعاقب الظلام والنور متناوبين، يجعلنا ندرك أن اللاشعور هناك، ويؤكد لنا على خلاف ما يقوله المنطق، أن الحياة النفسية ليست شعوراً فحسب وأن في الحياة النفسية لا شعور أيضاً»[١٩] إنّ هذا المفكر يقول: إنّ الأنا ليست ذاتها فقط، بل هي الأنت والآخر. والهنا ليست عينها فقط، بل هي الهناك أيضاً.

خامساً: الوجود هو العبث في الأنطولوجيا الفينومينولوجية عند هيدجر:

نستطيع أن ننتقل الآن، إلى فيلسوف متميز، تتميّز فلسفته عن كل الفلسفات، التي ذكرناها، بمسألة الوجود، وبوعي عميق ومعرفة فريدة. وهذا الفيلسوف هو مارتن هيدجر.

ترتبط فلسفة هيدجر الوجودية ارتباطاً وثيقاً بفلسفات أخرى وأهمها هو: الفلسفة اليونانية المبكرة وخاصة فلسفة كل من هيرقليطس وبارميندس (٥١٥ أو ٥٤٠ - ؟ ق. م). أضف إلى ذلك فلسفة كل من أفلاطون (٤٢٧ - ٣٤٧ ق.م) وأرسطو طاليس. وكذا الفلسفة الصوفية اللاهوتية العظيمة التي قال بها اللاهوتي الألماني المعلم إيكهرت (١٢٦٠ - ١٣٢٨ م). بيد أنّ أهم مذهب فلسفي أحدث تأثيراً بالغاً في فلسفة هيدجر هو، المذهب الظواهري، أو الفينومينولوجي، الذي قال به الفيلسوف الألماني إدموند هُسّرل (١٨٥٩ - ١٩٣٨ م).

إنّ فلسفة هيدجر تختلف عن الفلسفات الوجودية الأخرى، فهو لا يعول على دراسة المواقف الوجودية مثل الفيلسوف الدانيماركي سورين كيركجور (١٨١٣ - ١٨٥٥) والفيلسوف الألماني كارل ياسبرز (١٨٨٣ - ١٩٢٨ م). وهو يرفض آراء معينة في فكر كل من هذين الفيلسوفين و «من أجل ذلك يؤكد تفرقة ضرورية بينه وبينهما تقوم على التفرقة بين الوجودية والموجودية، فالوجودية تُعنى بالوجود بوجه عام. أما الموجودية فتتكر أن تحليل الوجود العيني يمكن أن يؤدي إلى نظرية في الوجود. ومن هنا تقتصر على وصف ظاهرياتي للمواقف الوجودية العينية للإنسان. ولهذا فإن وجودية هيدجر لا تُعنى بالموجود الفرد، بل بالموجود عامةً منظوراً إليه في كلّه وبوصفه كلاً»[٢٠].

إنّ هيدجر سوف يماهي بين معنى الأنا - المفكر ومعنى الوجود. وفعل المماهاة ليس نابعاً من إرادة الأنا الواعية لهذا الأمر. وإنما من الأمر نفسه، من التموضع نفسه. والإنسان المفكر يسميه هيدجر الوجود هناك أو الآنية. ولما كان الإنسان قبل كل شيء مُكتنفاً وجودياً، أو الوجود مُقوم له، فإنه عندما يفكر بالوجود يكون الوجود ذاته يفكر في ذاته. وهذا يؤدي إلى أن أي بحث عن ماهية الوجود سوف يكون من خلال الآنية. ويفرق هيدجر تفريقاً قاطعاً بين الوجود ووجود الموجود «فالوجود يشمل كل الموضوعات والأشخاص أما وجود الموجودات فهو كونها موجودة، ووجود الأشياء غير الأشياء نفسها، وغير فكرة الموجودات»[٢١].

إن الآنية تتجه نحو العالم من أجل تفسيره، غير أن المفسّر نفسه موجود من حيث هو حيوان ناطق على سبيل المثال. ووجوده على هذا النحو حدث بعد أن تمت عملية تحديد صفات هذا المفسّر، الذي

قمنا بتعريفه فقلنا: إنه حيوان ناطق. وهنا نلاحظ أنّ هذا التعريف مكوّن من الجنس القريب (حيوان) والفصل النوعي (ناطق). إذن، هو حدّ تام، ويدل على الماهية، ويصدق دائماً.

بيد أنّ هذا التعريف لم يشر إلى أنّ المفسِّر يوجد بالإضافة إلى كونه موجوداً مفسِّراً. فالشيء من حيث هو موجود يختلف عن الشيء ذاته من حيث هو موجود لوجود.

والفلسفة التقليدية لم تميّز بين الوجود ووجود الموجود. والمفسر أو الإنسان المفكر الذي هو الوجود هناك، يتطرق إلى مواجهة الوجود من خلال ذاته. وهذا معناه أن البحث فيما هو الوجود مرتبط بما هو عيني. وقد وجّه هيدجر اهتمامه نحو مسألة كشف حجاب الوجود، ومسألة الخطأ وعلاقتها بالحقيقة، وقيمة اللغة الشعرية، في استخراج مكنون الوجود... واهتم بتحليل واقعة الموت وانتهى إلى أن الإنسان في صميمه هو وجود للموت. ومن خلال التحليل العميق لشعور القلق بيّن هيدجر أن الوجود في عمقه غبشيّ. والحياة الأصيلة الحقة تكون بالاستسلام لحالة الفناء التي سوف تكتنف الآنية. وبذا يتحرر الكائن المفكر من تفاهات الحياة اليومية المبتذلة وأدران الوجود الاجتماعي الذي هو عالم الناس. هذا العالم المسيّر من قبل الدهماء. ويكون الزوال نتيجة الإخلاص للوجود.

ويؤكد هيدجر على أن الإنسان كائن ثرثار فضولي غامض من جهة نفسه بالنسبة لنفسه. ويظن أنه يعرف كل شيء من جهة ما هو خارج نفسه. وهاهنا يتضح أنّ الهم هو المعنى الأكثر تعبيراً، عن وجود الآنية لكن الهم يظل مستواه الأنطولوجي أقل بالمقارنة مع القلق فالقلق أقرب إلى ما هو أصيل في الآنية والقلق يكشف العدم ومعنى العدم هو أن العالم الذي تنزع الآنية نحو تفسيره، على مستوى الأنطولوجيا الفينومينولوجية، يبدو وكأنه فاقد لأي معنى أو أهمية فالطابع العقلاني الذي كان العالم يتجلى فيه يبدو هاهنا جنونياً. وما يظهر هو وجود لا معقول غريب مخيف ومقرف هذا من جهة. ومن جهة أخرى يظهر وجود هائل مهيب عظيم ومدهش. وكل ذلك بفعل العدم، غير أن هيدجر يعوّل على انبثاق شعاع الحقيقة كيما يضيء ظلمة الوجود الإنساني... ويرفض هذا الفيلسوف وجود حقائق مطلقة في الزمان وذلك لأن الآنية غير مطلقة في الزمان، فكيف لها أن تدل، على وجود ما هو مطلق؟ يقول ريجيس جولفييه: «يبدو من محاضرة غير منشورة عن أصل العمل الفني... أنّ هيدجر يتجه نحو فلسفة ذات إلهام نيتشوي تبحث في الاندماج في قلب

الأرض، أي في مطلق من طراز ديونيزوسي... وهكذا يمكن أن يقام مطلق ما أمام الآنية، ولكنه - إن صح هذا التعبير - تحتها»[٢٢].

خاتمة

يتبين من هذه التفسيرات للحياة الإنسانية أنّ التفكير الفلسفي يتمتع بقدرة متفردة، على طرح السؤال عن معنى الوجود العام بما فيه وجود الإنسان. وهذا يعيد للفلسفة اعتبارها ويساهم في أن تأخذ مكانها في هذا العصر الذي تسوده التقانة وتحكمه الرؤى البراغماتية.

الهوامش والمراجع

١ - أحمد أمين، زكي نجيب محمود: «قصة الفلسفة الحديثة» ط٤ الجزء الثاني، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر - القاهرة ١٩٥٩ ص ٣٩٤ - ٣٩٥.

٢ - المرجع نفسه ص ٤٠٥

٣ - المرجع نفسه ص ٤٢٥

٤ - فؤاد كامل: «الفرد في فلسفة شوبنهور». الهيئة المصرية العامة للكتاب. القاهرة ١٩٩١ ص ٨٧.

٥ - هنري ايكن «عصر الأيديولوجيا» ترجمة محي الدين صبحي، مراجعة: عبد الحميد حسن. وزارة الثقافة - دمشق ١٩٧١ ص ١٢٤ - ١٢٥

٦ - عبد الرحمن بدوي: «شوبنهور» ط٢. مكتبة النهضة المصرية. القاهرة ١٩٤٥ ص ٢٢٧.

٧ - اقتباسات عن نيتشه أوردها عبد الرحمن بدوي في مؤلفه: موسوعة الفلسفة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر بيروت ١٩٨٤. مادة: حُبّ المصير..

٨ - فريدريك نيتشه: «ما وراء الخير والشر» ترجمة: جيزيلا فالور حجار. غروب في بيروت ١٩٩٥ ص ٦٧.

٩ - فريدريك نيتشه: «هكذا تكلم زارادشت». ترجمة: فليكس فارس. المكتبة الأهلية - بيروت (د - ت) ص ٢٤٧.

١٠ - حول الواقعة نفسها راجع تعليقات ماسيتيون في كتاب عبد الرحمن بدوي: «شخصيات قلقة في الإسلام» ط٣ دار سينا - القاهرة ١٩٩٥.

١١ - فريدريك نيتشه: «الفلسفة في العصر المأساوي الإغريقي» ط٢ تقديم: ميشال فوكو. تعريب: سهيل القش المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع - بيروت ١٩٨٣ ص ٦٥.

١٢ - فريدريك نيتشه: «إنسان مفرط في إنسانيته - كتاب العقول الحرة» الجزء الأول ترجمة: محمد الناجي. أفريقيا الشرق - بيروت، الدار البيضاء ١٩٩٨ ص / ٨٣ /.

١٣ - فريدريك نيتشه: «إنسان مفرط في إنسانيته - كتاب العقول الحرة» الجزء الثاني ترجمة:

محمد الناجي. أفريقيا الشرق - بيروت، الدار البيضاء ٢٠٠١ ص / ٢١٦ /

١٤ - نقصد بالوهم في هذا السياق الشعور الغريزي الفطري الذي ينظر به الكائن الحيّ (الحيوان) نحو الكائنات الأخرى.

١٥ - ج.جنروبي: «مصادر وتيارات الفلسفة المعاصرة في فرنسا «ط٢ الجزء الثاني المؤسسة العربية للدراسات والنشر - بيروت ١٩٨٠ ص ١٧٦

١٦ - عبد المنعم الحفني: «الموسوعة النقدية للفلسفة اليهودية «دار المسيرة - بيروت ١٩٨٠ مادة برغسون.

١٧ - كمال يوسف الحاج: «هنري برغسون» - الجزء الثاني منشورات دار مكتبة الحياة - بيروت (د. ت) ص ٩٠.

١٨ - هنري برغسون: «منبعا الأخلاق والدين». ترجمة: سامي الدروبي، عبد الله عبد الدائم. الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر - القاهرة ١٩٧١ ص ١٢٦ - ١٢٧ .

١٩ - هنري برغسون: «الفكر والواقع المتحرك». ترجمة: سامي الدروبي. مطبعة الإنشاء - دمشق (د. ت) ص ٢٨

٢٠ - عبد الرحمن بدوي «دراسات في الفلسفة الوجودية «المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر - بيروت ١٩٨٠ ص٨٨

٢١ - المرجع نفسه ص ٨٩.

٢٢ - ريجيس جوليفيه: «المذاهب الوجودية من كيركجورد إلى جان بول سارتر». ترجمة: فؤاد كامل. مراجعة: محمد عبد الهادي أبو ريدة. الدار المصرية للتأليف والترجمة - القاهرة (د. ت) هامش رقم (١) ص ١٢٦.

❖ ❖ ❖

الدراسات والبحوث

١٢٨

المعتقدات الجنائزية في مصر القديمة

محمد الخطيب(*)

١ - الحياة بعد الموت:

لا يوجد شعب قديم أو حديث بين شعوب العالم احتلت في نفسه فكرة الحياة بعد الموت المكانة العظيمة التي احتلتها في نفس الشعب المصري القديم. ومن الجائز أن ذلك الاعتقاد الملح في الحياة بعد الموت كان يعضده كثيراً، ويغذيه، تلك الحقيقة المعروفة عن تربة مصر ومناخها، وهي أنها تحفظ الجسم الإنساني، بعد الموت، من البلى، لمدة طويلة جداً لا تتوافر في أية بقعة أخرى من بقاع العالم.

(*) كاتب وباحث سوري.

- العمل الفني: الفنان علي الكفري.

يقول **جيمس هنري برستد**: «ولا بد أن حالة الحفظ التامة المدهشة للأجساد البشرية التي وجد المصري عليها أجداده الذين كان يكشف عنهم عندما يقوم بحفر قبر جديد في ذلك الوقت قد زادت اعتقاده في بقاء تلك الجثث البشرية إلى الأبد، وأيقظت في خياله صوراً عظيمة في تفاصيلها عن الأموات الذين رحلوا إلى الآخرة وعن حياتهم فيها».[1]

وربما ما قاله (**برستد**) عن تربة مصر ومناخها الجاف، وكذلك ما ذكره (فلندرز بتري) **عن مناخ** مصر أيضاً من حيث **اعتداله وجفافه وما** يوحي كل ذلك من أن **القاعدة هي الدوام** والاستمرار لكل شيء. ومن ثم لا داعي إلى استثناء الإنسان من هذا الدوام والاستمرار. وقد يضاف إلى ما جعل المصري يؤمن باستمرار الحياة بعد الموت ما كان يراه في الأحلام من أشخاص الموتى يخاطبونه، أو يغشون الأماكن التي كانوا يعيشون فيها. وربما كانت هذه الأحلام دواعية إلى إيمانه بأن الروح تعيش مستقلة عن الجسد وتبقى بعد الموت، فإذا كان جسم الميت سليماً استطاعت الروح أن تعود إليه، لذلك لجأ إلى حفظ الجسد بالتحنيط. ولعل المصريين القدماء كانت لهم مصلحة كبيرة باعتبارهم يمارسون الزراعة، ويحرصون على زيادة المحصولات، في أن يبقى الميت العظيم (فرعون) أو الكاهن الأكبر وغيره، لأنهم كانوا يعتقدون أنه (فرعون) هو الذي كان يزيد هذه المحصولات، فما دام حياً «ببقاء الجثة بعد الموت» لا يكون هناك خطر من نقص الطعام. ويجب أن لا ننسى أن عامة الناس لم تكن تعرف التحنيط لأنه كان خاصاً بالملوك والأشراف.[2]

وما من شك أن نوعاً من الإيمان بحياة ثانية كان أمراً هاماً بالنسبة إلى المصري القديم. ثم أخذت عنايته تزداد بمدافنه، وأخذت تزداد أيضاً السلع التي حرص على وضعها معه في قبره عند دفنه، وكان أهم ما يُعنى به هو (الطعام والشراب)، ولكنه اصطحب معه إلى الحياة الأخرى الملابس والحلي والأسلحة والأدوات.

وكلمة (موت) لا ترد في نصوص الأهرام إلا في صيغة النفي أو مستعملة للعدو، فترى التأكيد القاطع مرة بعد الأخرى أن المتوفى حي يرزق. «الملك تيتي لم يمت موتاً، بل جاء معظماً في الأفق». «هيا أيها الملك (أوناس) إنك لم تسافر ميتاً بل سافرت حياً، لقد سافرت لكي يمكنك أن تعيش، وإنك لم تسافر لكي تموت». «إنك لن تموت، هذا الملك (تيبي) لن يموت، وهذا الملك (تيبي) قد فرَّ من موته». «ارفع رأسك أيها الملك (تيبي) السامي بين النجوم التي لا تفنى»...

٢ - الشخصية البشرية بعد الموت:

لم يعتبر المصريون الإنسان كائناً فردياً



بعد الموت، وإنما يتكون من ثلاثة أجزاء على الأقل هي: (الجسم المادي) و(الروح) التي تحلق كطير برأس بشري خلال المقبرة لتزور جثتها. وتسمى هذه الروح (با). أما الجزء الأخير (كا) فهو كائن يصعب إيجاد ترجمة له ولعله (القرين). وواضح أن هذا الجزء هو أهمها جميعاً. فهو كائن روحي مستقل يعيش داخل الإنسان، ويكفل وجوده للشخص الحماية والحياة والبقاء والحظ والفرح. ولم يكونوا يتصورون وجود شخص أو إله من غير (كا) له، يكبر معه، ولا يفارقه أبداً.

ويظل القرين بعد موت الإنسان كما كان في حياته، ويُعدّ ممثلاً لشخصيته البشرية. وليس من الواضح لنا، وربما لم يكن واضحاً بالنسبة للمصريين أيضاً كيف كانت حالة (الكا) أثناء الحياة، والدور الذي تلعبه (الروح الحية) هذه في هذا الأمر.

اعتقد المصريون أيضاً أن الموتى يقيمون في مقابرهم، أو في عالم خاص بهم، وكان موتهم يُفسَّر بأن قوة خاصة كانت تلازمهم في حياتهم هي (الكا) قد هجرتهم. ويستقبل كل إنسان هذه (الكا) عند مولده، وذلك بأمر من الإله (رع). وما دامت هذه (الكا) معه، وما دام هو (رب الكا) فهو حي يرزق، ولئن كان أحد لا يستطيع رؤيتها، فالمعتقد أنها تشبه صاحبها تماماً. فإذا مات الإنسان، هجرته، على أنه كان يرجى منها أن تظل معنية بالجسد الذي سكنته أمداً طويلاً، وأن تكون إلى جانب الميت من وقت لآخر على الأقل، وأن تبادر إلى مساعدته إذا دعاها. وقد جاء في كتابة متأخرة: «إنك تعيش أبداً وبجانبك (الكا) التي لك، إنها لن تهجرك أبداً».[3]

وقد ورد ذكر هذه (الكا) كثيراً في

الآثار. ومما نقش على قبر (رخما-رع) هذه العبارة: «فليقم جسمك الثاني من بعدك». وكتب على قبر (طاهو): «إن الجسم الثاني للميت وروحه وجثته جميعها طاهرة» (٤)

ولما كان بقاء (الكا) متمتعاً بالحياة بعد الموت يتطلب شروطاً معينة، فقد اتخذ المصريون وسائل عديدة لتسهيل هذه المهمة. فاقتضى الأمر حفظ الجسد بالتحنيط حتى تحلّ فيه (الكا) عندما تريد، كما اقتضى حفظ تمثال في مكان أمين حتى يجد فيه (الكا) القسمات الشخصية إذا ما فقدتها الجثة. وزُود المتوفى بالأثاث المنزلي حتى يعيش في المقبرة. وكان عليهم آخر الأمر أن يهتموا بشيء هام هو (إطعام الكا)، وإلا جاع وظمئ، بل وذهب به الأمر إلى حد بعيد، يضطر - على حد ما كان يتصوره المصريون- إلى أن يأكل من برازه، ويشرب من بوله . وهذا أشد ما يخافونه ويرتاعون منه.

وإلى جانب هذه (الكا) الغامضة، فكر المصريون بالروح (با)، وتعني (حياة أو مظهر) . وقد تصوروها في مختلف الأشكال، فالطائر (فنكس) هو مظهر أو حياة الإله (رع). وقد تخيل المصريون كما تخيل الإغريق والبابليون وغيرهم، مظاهر صورة تشبه الطيور للموتى، وهي التي نشاهدها في المناظر المنقوشة على المقابر ممثلة في صورة إنسان برأس طائر ، وأحياناً يكون لها ذراعان عندما تدعو الحاجة إلى ذلك. وعلى أية حال كان في مقدور المتوفى أن يأتي إلى الأرض، ويطير تحت أشعة الشمس في صورة طائر، ولكنه لا يفقد اتصاله بالقبر الذي يحفظ فيه جسمه.

وهذه النظريات كلها، وإن كانت مبهمة وغامضة إلى حد كبير، بل ومتناقضة في كثير من نواحيها إلا أنها أثرت تأثيراً عظيماً في حياة المصريين وتفكيرهم. وإذا أُريد استقصاء التفاصيل، فدون ذلك متناقضات من ضروب شتى. وكل من يبغي استيضاح الصلة التي تقوم بين الجسم والروح (وإن كثيراً من النصوص تذكر «ظل الميت») فإنه يقع في حيرة من أمره حيال النصوص المتأخرة أشد مما يجد بإزاء النصوص القديمة وله أن يعجب كيف تحمَّل شعب ذكي هذا الخلط قرناً بعد قرن؟ إلا أن الأمر يتعلق بما وراء الحس، لقد تأملها الخيال الغض الأصيل في وقت مبكر من التاريخ ، وعبّر عنها في صورة حية. ثم جاءت الأجيال التالية فألحقت بالتعبيرات والنعوت التي نشأت على هذا النحو أفكاراً أخرى غير محدودة.(٥)

٣ - العناية بالموتى:

أ- التحنيط:

كان فن حفظ أجساد الموتى، والحرص

عليها، مما شغل دنياهم، وملأ أسماع الناس من وراء أيامهم، وكانت سلامة الهيكل ضماناً لعودة الروح إليه. والتحنيط لا يمكن أن يبلغ هذا المستوى إلا بفعل مرور زمن طويل، وتجارب عديدة ومحاولات سابقة.

فمنذ عصور ما قبل التاريخ، كان المصريون يدفنون موتاهم في قبور ضحلة، وكان الجسد يمدد بين الرمال الحارة التي تلامس الجثة فتمتص السوائل الموجودة فيها فتجف، ويبقى الجسد حافظاً لكيانه فترة طويلة من الزمن.

هذه الظاهرةالطبيعية، من المحتمل أن تكون قد قدمت للمصريين معرفة أولية في هذا الفن، أضف إلى ذلك أنهم كانوا يعرفون من تمليح السمك وتجفيفه أنه يبقى سالماً ما دام مملحاً ومجففاً. كما عرفوا أن نزع الأحشاء هو شرط ضروري لمنع التعفن سواء في السمك أو في الإنسان. ومن المرجح أنهم اهتدوا إلى تمليح الجثة من تمليح الطعام، والتمليح والتجفيف هما أساس التحنيط.[٦]

وقد كانت المعلومات حول هذا الموضوع قليلة ونادرة قبل ما دونه عنها المؤرخ اليوناني (هيرودوت) الذي يعتبر أول وأفضل شخص واجه أسرار التحنيط.

ذكر هيرودوت أن عملية التحنيط كانت تتم «أولاً بوساطة قطعة معقوفة من الحديد، يخرجون المخ من المنخرين، يخرجون بعضه هكذا، وبعضه الآخر بوساطة عقاقير يصبّونها في الرأس. وبالنسبة للجسد، يشقّون الجنب بحجر أثيوبي مسنون، ويخرجون الأحشاء كلها، ويغسلونها بنبيذ التمر، ثم يملؤون الجوف بمر نقي مسحوق، ودار صيني، وعطر العشبة، وسائر أنواع الطيب ما عدا البخور. ثم يخيطونها ثانية، وبعد ذلك يملّحون الجثة بتغطيتها بالنطرون سبعين يوماً- ولا يجوز أن تستغرق عملية التحنيط وقتاً أطول- وفي نهاية هذه الأيام، يغسلون الجثة ويلفون الجسم كله بشرائط من الكتان الشفاف المدهون بالصمغ. وكانوا يهتمون بكون اللفائف العلوية محلاة برسوم ونقوش هيروغليفية غاية في الإبداع والإتقان. ثم يأتي أقارب المتوفى، وينقلون الجثة في صندوق خشبي مصنوع على هيئة آدمي يوضع في جانب قاعة مخصصة لهذا الغرض».

أما الطريقة الثانية فيصفها هيرودوت على الشكل التالي: «يحقنون الجثث بزيت الصنوبر حتى يمتلئ الجوف، دون أن يشوهوها ، ودون أن يستخرجوا الأحشاء منها.. فيدخلون الزيت من الشرج، ويسدونه كيلا ينساب منه، ثم يملحون الجثة سبعين يوماً، وفي نهايتها يخرجون من الجوف الزيت، وقوته عظيمة، حتى إنه

يجرف معه الأحشاء التي تكون قد تحللت، أما اللحم فيذيبه النطرون، وبذلك لا يبقى في الجثة سوى الجلد والعظم والعضلات. وبإتمام تجهيزها على هذه الصورة، توضع في لفائف معقمة، ويبقى جزء الوجه فيدهنونه بلون أحمر، وترد الجثة إلى أصحابها».

وهناك نوع بسيط من التحنيط لم يتكلم عنه هيرودوت يتلخص بتغطية الجثة بالملح ولفها بالكتان ودفنها في الرمال.(٧)

أما التحنيط وفق المعطيات العلمية الحديثة، فقد قال العلماء إنه من الممكن إيقاف فساد الجثة بوسيلتين: إما بقتل الجراثيم بمواد كيميائية، وإما بمنعها من الحياة والتكاثر وذلك بحرمانها من الماء والرطوبة، ويتم ذلك بالتجفيف والعزل عن الرطوبة.

ولقد نجح المصري القديم في ذلك، إذ إن الأساس الكيميائي الذي تعتمد عليه الفكرة التي استخدمها المصريون يعرف بعملية (التصبين) Saponifcation، إذ إن تفاعل ملح النطرون مع دهون الجثة يؤدي إلى تكوين (جليسرين+ صابون)والمعروف عن الجليسرين تأثيره المفيد في حفظ الجلد بملمس ناعم، كما أن الوسط الكيميائي لنواتج التفاعل تؤدي إلى قتل البكتريا، ومنعها من مزاولة أي نشاط على الجثث، وبالتالي تظل محتفظة بشكلها العام. وكانت عملية التحنيط تمر بالمراحل التالية:

١ - استخراج المخ من الجمجمة، بالشفط عن طريق العظمة المصفوية للأنف، باستعمال الإزميل والمطرقة للقطع من خلال الجدار الأنفي. وبعد ذلك يسحب الدماغ من خلال الأنف بسنارة محماة. وكان إخراج الدماغ بوساطة الإزميل من جدار الجمجمة قلما يحدث.

٢ - استخراج أحشاء الجسم كلها، ما عدا القلب (مركز الروح والعاطفة) وبذلك لا يبقى في الجثة أية مواد رخوة تتعفن بفعل الميكروبات . وكان تجويف الصدر وتجويف البطن يملأن بمحلول النطرون ولفائف الكتان المشبعة بالراتنج والعطور وهي جميعها مواد لا يمكن أن تكون وسطاً للتحلل والتعفن.

٣ - تجفيف الجسد بوضعه بملح النطرون الجاف لاستخراج كل ذرة مياه موجودة فيه، واستخلاص الدهون، وتجفيف الأنسجة تجفيفاً كاملاً.

٤ - طلاء الجسد براتنج سد ائل لسد المسام، وحتى يكون عازلاً للرطوبة، ومانعاً للأحياء الدقيقة والحشرات، في مختلف الظروف، حتى لو وضعت المومياء في الماء أو تركت مكشوفة في العراء.

٥ - لف المومياء بأربطة كتانية كثيرة،

قد تبلغ مئات الأمتار، مدهونة بالراتنج ثم تلوينها بالمغرة الحمراء (أكسيد الحديد الأحمر) وتلوين الشفاه والخدود بمستحضرات تجميلية.[٨]

ولم يقتصر التحنيط على الإنسان، بل تعداه إلى الحيوانات وبعض النباتات، وفي متحف القاهرة منتجات من البذور والحبوب المحنطة، عثر عليها في المقابر. وقد لوحظ أن الغلال التي وجدت لا تنبت مطلقاً. كما عثر على خبز وقطع من اللحوم ومؤن مختلفة تشمل لحماً وبطاً، وكلها مكفنة في لفائف كتانية وموضوعة في صناديق خشبية.[٩]

أما أهم عقاقير التحنيط فهي (النطرون) وهو ملح يتكون من كربونات وبيكربونات الصودا في حالة غير نقية على الأغلب، وقد وجد النطرون في أوان وأوعية في المقابر، كما وجد على الأجسام والأربطة.

والمادة الأساسية الأخرى المستعملة في التحنيط، في جميع العصور، هي (الراتنج)، وهو زيت ثخين القوام، ينتج بفصد جذع نبات الصنوبر. وتنفصل منه مادة تعرف بالراتنج (قلفونيا)، ويبقى الزيت النقي المعروف باسم (التربنتين). ولا تعد هذه المواد من المنتجات المصرية، ولكنها توجد في الممالك المحيطة بالبحر المتوسط (كريت وسورية ولبنان وفلسطين والصومال وبلاد العرب الجنوبية والسودان). ومن المؤسف أن كثيراً من المواد الراتنجية القديمة، ليس فقط غير مستعمل الآن، بل وغير معروف بتاتاً.[١٠]

ب - تقديم القربان:

كانت العلاقة التي تربط بين الأحفاد والأسلاف، علاقة منفعة متبادلة، فقد كان في مقدور السلف أن يضفي على الأحفاد الحظ السيّئ أو الحسن، في حين كان في مقدور الأحفاد أن يجعلوا حياة الأسلاف ملأى بالمنغصات الشديدة، إذا توقفوا عن تقديم القرابين والعناية بأرواح الموتى ومقابرهم.

فمن الواجبات الدينية الكبرى أن يقوم الخلف بعد موت أحد أبويه بتزويده بالطعام والشراب والضروريات لتعينه في الحال الجديدة التي وقع فيها. وتدل شواهد كثيرة على أن الملك قد اشترك في تقديم القربان للمتوفى منذ عهد قديم جداً. ولا أدل على ذلك من وجود صيغة القربان الشهيرة التي تبتدئ بالكلمات التالية: «قربان يقدمه فرعون لفلان». ذلك أن الفرعون كان هو المتصرف الأعظم في أمور القربان بوصفه المالك لكل شيء، وهو قطب الحياة المصرية وعمادها. وتدل صيغة القربان أيضاً «قربان يعطيه أنوبيس» (إله التحنيط)، الذي يسيطر على عالم

الأموات، الذي كان عليه أن يغذي رعاياه. ولم تعد القرابين الجنازية مظهراً من مظاهر البر البنوي، بل تطورت حتى أصبحت مهنة. وكان للملك كهنة جنازيون عليهم أن يقوموا بكل الوظائف المتعلقة بالموتى. وقد كانت هذه الأعباء كثيرة جداً لدرجة أنها استلزمت استمرار هؤلاء الكهنة الذين يعيشون بجوار القبر الملكي في أرض منحهم إياها الملك، وأصبحت ملكاً خاصاً بهم وكانوا يتسلمون دخلها باستمرار.(١١)

ولما كانت هذه الخدمات صعبة جداً، فقد وجد المصريون حلاً للأمر، بأن يكتبوا على الجدران، ويصوروا مختلف صنوف الأطعمة والأشربة واللوازم، وكانوا يعتقدون أن تلك الكتابات والرسوم تتحول سحرياً إلى أشياء حقيقية يتمتع بها المتوفى.

ولم تكن الصيغ السحرية تؤثر على الأحياء فقط، بل تتجاوزهم إلى الموتى أيضاً. فمثلاً إذا كرر شخص ما صيغة القربان: «قربان يعطيه الملك، وقربان يعطيه أنوبيس، ألف من الخبز، وألف من الجعة، وألف من الثيران، وألف من الإوز «الكا» فلان».فإنه بتكراره هذه العبارة يهيّئ للمتوفى الاستمتاع بهذه الأطعمة. ومن أجل هذا تناشد الكتابات كل من يزور المقبرة، مستحلفة إياه بكل مقدس لديه، وبأولاده، ومليكه، وإلهه المحلي أن يرتل:(آلافاً من الخبز والجعة والثيران والإوز للميت المدفون هنا».

على أن الأمر لم يتوقف عند هذه العناية البسيطة بالموتى، وإنما أخذت هذه العناية تزداد بازدهار الحضارة المصرية، حتى بلغت حد المغالاة والسفه أيضاً. ففي عصر الدولتين القديمة والوسطى كان الطعام يقدم للمتوفى مقلداً في أشكال غير قابلة للفناء، وكانوا يعتقدون أن أشكال شواء الإوز المصنوع من المرمر أو أواني النبيذ من الخشب، تشبعه من بعد جوع، وترويه من بعد ظمأ بوساطة القوة السحرية الكامنة فيها. وبالطريقة نفسها كانوا يعتقدون أن طعامه يطهى في نماذج من المطابخ الخشبية الصغيرة التي يشوي فيها الخدم ويعدون الطعام. على حين اعتقدوا أن تماثيل الخادمات اللواتي يطحنّ الحبوب، أو يعجنّ العجين، يجهزن بأعمالهن هذه الخبز للمتوفى.

وكما كانت تماثيل الخدم والبحارة والعبيد تقوم للمتوفى مقام خدمه أثناء حياته الأولى، فقد كان هناك أيضاً، في عصر الدولة الحديثة، تماثيل وردت بكثرة عجيبة كان عليها أن تقوم بخدمات من نوع آخر. ونقصد بذلك تماثيل (شوابتي Shwabti) حيث تقوم هذه الدمى بالعمل في الحقول والمزارع بدلاً من المتوفى.

فلما كان النبيل أو الكاتب المثقف في

الحياة الدنيا، يترك العمل لعبيده وخدمه، صار في إمكانه، بفضل هذا الاختراع أن يفعل هذا أيضاً في العالم الآخر. والمقصود بكلمة (شوابتي): تماثيل من خشب البرسيا perssea، وهي تعني (المجيب). وهاك نصاً منقوشاً على إحداها: «يا شوابتي فلان، إذا دعي فلان، أو كلف أداء عمل ما ينبغي القيام به في الآخرة، فامنع عنه ذلك كرجل يؤدي واجبه، وقدم نفسك في أي لحظة يطلب فيها العمل، لتزرع المستنقعات، وتروي الأرض الجافة، وتنقل الأحجار إلى الشرق أو الغرب. ويجب عليك أن تقول: ها أنا ذا سأعمل ذلك».

وكان من شأن الثور من الصلصال أن يذبح له، والخادمة من الصلصال في الدن الكبير أن تعجن له بقدميها عجينة الشعير لتعد الجعة. وهذا بيت من فخار ذو فناء فيه أطعمة شتى، وها هي ذي شونة الغلال فيها تماثيل صغيرة للعمال تمثلهم وهم يفرغون أكياس الحبوب. وهذه غرفة تغزل فيها الخادمات وينسجن. وتؤلف مثل هذه التماثيل- في بعض الأحيان - مناظر كاملة فالسيد والسيدة يجلسان تحت عريشة، يشاهدان ما يساق أمامهما من قطعان، وها هي ذي فرق الجنود مثلث وهي تسير في خطوط منتظمة. ومن الأشكال الغريبة تماثيل صغيرة لفتيات عاريات، ينقصهن الجزء الأسفل من الأرجل، وكأنما أريد ذلك منعها من الهرب!!

ج - التمائم:

وإذا لم تكف جميع هذه الاحتياطات في تقديم السعادة للمتوفى، فهناك (التمائم) التي تستطيع أن تحميه من جميع الأضرار. وهي عبارة عن عصي وألواح من العاج والخشب والعظم، رسموا على أحد وجهيها أعيناً وأصابع. فالعين لتقوي نظر الروح، والأذان لتقوي سمعها في إجابة الآلهة والاصبع لتقوي لمسها...

كذلك نجد في التوابيت تمائم كثيرة صنعت من خشب الجميز والمعادن والأحجار الكريمة موضوعة بين اللفائف، عليها صور وأشكال الجعلان، وصور بتاح وغيره، لاعتقادهم أنها تفتح أبواب الأبدية للروح كما نص عليه (كتاب الموتى).(١٢)

د - التوابيت:

كانت المومياء توضع في هيئة النائم على الجانب الأيسر، ورأسها على مسند خاص، وذلك داخل تابوت يقفل عليها. وهو صندوق مستطيل من حجر أو خشب، جدرانه قوية تحمي الجثة.

أما كيف لا تحد جدران هذا التابوت من حرية الميت، وكيف يستطيع مع ذلك أن يدخل ويخرج دون أن يعوقه شيء لكي يشاهد الشمس؟ فهذا من شأن عالم ما وراء الطبيعة.

ومع هذا فقد شعر المصريون أنفسهم بما في ذلك من تناقض، فاتخذوا من التدابير ما كانوا يظنون أنه يعالج هذه الصعوبة. فبالقرب من الرأس، على الجانب الذي يتجه إليه وجه الميت صوروا عينين كبيرتين (كي يرى) الميت بهما (سيد الأفق وهو يجوب السماء)، وعلى جدران التابوت صوروا في بعض الأحيان (باباً) يسمح للميت بمغادرته.

وفي العصور الوسطى، فضل التصوير على التابوت بألوان مختلفة، وكان من المعتاد تغطية سطوحه الداخلية بفصول شتى من الأدب الجنازي القديم. وكان أهم ما يكتب على التابوت هو أسماء الآلهة الذين يحمون الموتى (أوزيس وأنوبيس ونوت وإيزيس ونفتيس) وأبناء حورس بصفة خاصة. فهؤلاء ساعدوا، فيما مضى، أوزريس الميت، وفتحوا فمه حتى يستطيع أن يأكل ويتكلم من جديد. ولهذا ينبغي أن يساعدوا المتوفى كذلك. وفي الواقع لقد أصبح واجبهم الأول حمايته من الجوع والعطش. وتكاد تكون توابيت الدولة الوسطى نبعاً فياضاً من المعلومات عن المتون الجنازية. فالتوابيت التي تم نقشها من الداخل تحتوي على سلسلة فصول، وضعت تحت تصرف الموتى، وقد كتبت بالخط الهيراطيقي، وتشغل في العادة النصف الأسفل من جهات التابوت الأربع، وأحياناً تشغل كل قعر التابوت والغطاء. وهذه المتون منقولة عن متون الأهرام التي كتبت على جدران حجرة الدفن فيها. وبعد ذلك كتبت على جدران المقبرة في عهد الأسرة الحاديه عشرة، ثم بعد ذلك كتبت في داخل التابوت عندما اعتقد المصري أنه أصبح مختصراً لغرفة الدفن. ولكن فيما بعد، عندما أصبح التابوت يعمل على شكل آدمي، كتبت هذه النقوش على ورق البردي ووضعت بجوار المومياء. ومجموع هذه الفصول أطلق عليه علماء الآثار (كتاب الموتى). وكل محتويات هذه المتون من نوع واحد تتضمن لمن يعرفها من المتوفين الخلود في الأحوال المختلفة في الحياة الآخرة.

أما في الدولة الحديثة فكان لا بد أن يتخذ شكل التابوت شكل المومياء نفسها، وكانوا يعتبرون المومياء شيئاً خارقاً ومقدساً. لذلك كان التابوت الخارجي يتخذ من الجرانيت، وكانت المومياء توضع في أكثر من تابوت رغبة في حسن حمايتها.

هـ - كتاب الموتى:

اعتاد المصريون منذ الأسرة الثامنة عشرة أن يدفنوا مع أهل الطبقة الراقية كتباً دينية وسحرية لفائدة المتوفى في الآخرة وتنقسم هذه الكتب إلى قسمين:

١ - كتب للخروج نهاراً:

وهي منتخبات، ويختلف بعضها عن بعض في كل نسخة من تعاويذ سحرية يقرؤها المتوفى كي يحمي نفسه من الضرر والشياطين و (الموت الثاني)، وتمكنه من الخروج من القبر لمرافقة المعبودات، والتحول إلى قوى إلهية مختلفة والحصول على البراءة يوم الحساب. فالميت أو روحه تود أن تستحيل إلى كل ما يهواه القلب: (إلى العنقاء، وإلى مالك الحزين وعصفور الجنة والصقر والدودة والتمساح وزهرة اللوتس، وحتى إلى الإله (بتاح نفسه). ويجب أن تتحد الروح مع الجسد من جديد، وأن تجد باب المقبرة مفتوحاً. وما من شيء ينبغي له أن يردها عن سبيلها لكي تستطيع الخروج في النهار في أي وقت يعجبها، وهذه الأمنية الأخيرة وهي إقامة الميت بعض الوقت على الأرض بالنهار عندما تضيء الشمس هي الأمنية التي تلعب دوراً كبيراً في كتاب الموتى، حتى أطلق على كتاب الموتى بأكمله (كتاب الخروج بالنهار). ومن اليسير أن ندرك تمني الميت الخروج بالنهار. ذلك أن النهار هو أسوأ وقت في عالم الموتى إذ لا تضيء لهم الشمس بأشعتها إلا في المساء حينما تغرب، وتنزل إلى العالم السفلي: (عندئذ يفتحون عيونهم، وتطفح قلوبهم بالفرح، ويهللون عندما تكون فوقهم، إنها تمنح أنوفهم الهواء). [١٣]

ويحوي كتاب الموتى تعليماً للروح التي تنفصل عن الجسد، وقد ذكرت فيه جميع المحن التي تجتازها قبل مشاكلة الآلهة، وحوى أيضاً جميع الكلمات السحرية التي تستعمل للمداواة، وجميع الصلوات والأدعية التي يجب عليه أن يقولها ليظفر بروح السعادة.

وما الخوف من أن لا يعرف الميت في العالم الثاني شخصه، إلا أحد الشجون الكثيرة الغريبة التي كان على ما في كتاب الموتى من سحر أن يعالجها. فمما كان يخشاه الميت: ألا يكون له فم يتحدث به مع الآلهة، وأن يُسلب منه قلبه، وأن يقطع رأسه، وأن يفسد جسده برغم تحنيطه، وأن تنتزع بعض الكائنات المعادية له (مكانه وعرشه)، وأن يضل طريقه، فيقع أضحية تعيسة على مذبح الإله . وقد يعوزه الطعام والشراب... وفضلاً عن ذلك فقد يعوزه الهواء. وكان من شأن أوراد كتاب الموتى أن تساعد على درء هذه الأخطار وما يماثلها. فما كان يساعد مثلاً ضد الثعابين التي يمكن أن تعض الميت أن يخاطبها على النحو التالي: « أيها الأفعوان لا تقترب، إن (جب) و (شو) يقفان حيالك ، لقد أكلت الجرذان وهذا ما يعافه (رع) وعلكت عظام قطة متعفنة».

٢ - كتب في سياحة إله الشمس ليلاً، واختراقه العالم السفلي الاثني عشر.

وتبدأ بالعنوان: (كتاب من في العالم السفلي). والشروح تعتبر تامة، وتحتوي على صور الأقطار التي تمر فيها الشمس، والمخلوقات الغريبة التي تسكنها، ويرافق ذلك نصوص في وصفها، وعما يتبادل من الحديث بين هؤلاء والسكان السفليين، وبين الشمس أثناء مرورها بهم في سفينتها. ويلحق بكتاب الموتى كتب أخرى كان لابد للمتوفى أن يستعين بها في سياحته في العالم السفلي. وأهم هذه الكتب: (كتاب ما في عالم الآخرة، كتاب البوابات «أي البوابات التي تفصل أقاليم عالم الآخرة الواحد عن الآخر»، كتاب الليل، أي كتاب الأقاليم التي تقابل ساعات الليل الاثنتي عشرة»، كتاب الكهوف «أي كهوف الآخرة التي كان على المتوفى أن يجتازها»). وكتاب الموتى هو تعبير أطلقه ليبسيوس -Lep sius على نحو ألفي ملف من ورق البردي وجدت في عدة قبور، يرقى أقدمها إلى العام ٢٤٠٠ق.م ويعتقد المصريون أنها من تأليف (تحوت) إله الحكمة. وأغلب الظن أنها جمعت وأعيدت صياغتها خلال القرن السادس عشر قبل الميلاد، وأن النساخ كانوا يدونونها على ورق البردي ويزينونها بالرسوم الملونة، ثم يبيعونها للأفراد كي يضعوها إلى جوارهم في مثواهم الأخير، وكأنها جواز سفر إلى الحياة الخالدة.

وإذا ما رأى المصريون الشمس تغيب كل مساء في الغرب خلف رمال الصحراء والهضاب الكلسية كان من الطبيعي أن يتخيلوا أن المدخل إلى مملكة الموتى يقع وراءها وعلى نحو ما تفعل الشمس ذهب الظن أن الموتى يهبطون في الغرب ويعيشون في عالم مظلم لا يتألق فيه نور إلا إذا مضت فوقهم الشمس في رحلتها ليلاً وقد شاع هذا التصور بين المصريين في وقت مبكر وأدى إلى تسمية عالم الموتى باسم «الغرب» وتسمية أهل الموتى «بأهل الغرب». فأصبح الغرب بذلك علماً على مملكة الموتى. وحتى إذا تطلب الأمر أن تقام مقبرة على الشاطئ الشرقي فإن كتابات المقابر -برغم ذلك- تتحدث عن الغرب الجميل الذي بلغه المتوفى.

فعلى حافة الصحراء، وحيث لا تصل مياه الفيضان، أقام المصريون خلال آلاف السنين مقابر لا عدَّ لها، ولا بد أن الشريط الضيق نسبياً من الأرض الذي يمتد على جانب المناطق الزراعية حتى منحدر مضبة الصحراء كان مليئاً بالجثث بشكل يفوق كل وصف. وكان الأموات - باعتقاد المصريين القدماء- يؤلفون مجتمعاً خاصاً بهم في مأواهم الأخير وسط الصحراء، ولهم إله خاص يحكمهم ويرعى شؤونهم ويسمح لرعاياه الأموات أن يشاطروه القرابين التي توضع على مائدته.

٤ - محاكمة الموتى:

إن الاعتقاد بأن الأعمال التي قام بها الإنسان في الحياة الدنيا خاضعة إلى تحليل وتدقيق من جانب القوى الإلهية بعد الموت يرجع إلى أقدم عهود الحضارة المصرية، وقد ظل هذا الاعتقاد ثابتاً لم يتطرق إليه تغيير على تعاقب الأجيال.

وبرغم أننا لا نملك معلومات عن المكان الذي تجري فيه المحاكمة الأخيرة ولا نعرف إن كانت الروح تدخل إلى قاعة المحكمة عقب موت جسده مباشرة أو عقب الانتهاء من تحنيطه أو مواراته الثرى، إلا أننا موقنون أن الاعتقاد بالدينونة ضارب الجذور في نفوس المصريين مثلما كان كذلك الإيمان بالخلود، وكانوا يجسّمون هذه المحاسبة فيصفونها في كتاب الموتى وعلى التوابيت بشكل رسم محكمة وميزان، وفي هذه المحكمة يجلس (أوزريس) على عرشه حاملاً صولجانه وكرباجه ومعه اثنان وأربعون قاضياً من الآلهة. ويلاحظ هنا أن مصر كانت مقسمة إلى اثنين وأربعين إقليماً، فكان كلاً من القضاة يمثل إقليماً من هذه الأقاليم.

فإذا جيء بالميت تسلمه أنوبيس وأخذ قلبه ووضعه في أحد كفتي ميزان ووضع في الكفة الأخرى تمثال (معات) «إلهة الحقيقة والعدل» أو ريشتها. ثم وقف الإله «تحوت» إله الحكمة بجانب الميزان، في يده اليمنى قلم وفي يده اليسرى سجل يدون فيه نتيجة الميزان، ثم يرفعها إلى أوزريس. ويقف بالقرب من تحوت الوحش (أماييت) وهو وحش له رأس تمساح وجسم أسد، متأهباً لكي يلتهم الميت الذي يصدر الحكم باتهامه. وفي بعض الرسوم تضاف (النيران) لمشهد المحكمة في مكان خاص ليلقى بها المذنبون، والقلب في الميزان يمثل أعمال الميت في حياته، وهو يشهد بكل ما فعله صاحبه من خير أو شر.[١٤] وقد وجد في كتاب الموتى تضرع من الميت إلى قلبه حينما يؤخذ منه ليوضع في الميزان، يقول فيه: «أيها القلب الذي أخذته من أمي وعشت معه إلى الأرض، لا تشهد عليٍّ، لا تكن خصمي أمام القوى المقدسة، لاتكن ثقيل الوزن ضدي».

وكان من شأن الأدعية والصلوات والتعاويذ أن تهدئ من غضب (أوزريس)، بل أن تخدعه، فإذا ما وصلت روح الميت إلى اوزريس بعد أن تجتاز العدد الكبير من الصعاب والأخطار، خاطبت القاضي بمثل هذه الأقوال: «أيا من يعجل سير جناح الزمان، يا من يسكن في كل خفايا الحياة، يا من يحصي كل كلمة أنطق بها، انظر، إنك تستحي مني، وأنا ولدك، وقلبك مفعم بالحزن والخجل، لأني ارتكبت في العالم من الذنوب ما يفعم القلب حزناً. وقد تماديت في شروري ألا فسالمني ألا فسالمني، وحطم الحواجز القائمة بيني

وبينك، ومر بأن تمحى كل ذنوبي وتسقط منسية عن يمينك وشمالك، أجل امح كل شروري، وامح العار الذي يملأ قلبي، حتى نكون أنا وأنت في سلام، من هذه اللحظة في سلام».

كذلك وجد في كتاب الموتى أيضاً دفاع يدافع به الميت عن نفسه حينما يأخذ أنوبيس في وزن أعماله، وهو دفاع فيه معان سامية من معاني الأخلاق المتأثرة بعقيدة الحساب بعد الموت، وفي هذا الدفاع يقول الميت كلمات تقديس يوجهها إلى أوزريس والقضاة الذين معه: «لقد جئت إليك أجلب الحقيقة، وأطرد الخطيئة، إنني لم أقارف الشر، ولم أعتد، ولم أسرق، ولم أقتل غدراً، ولم أمس القرابين، ولم أكذب، ولم أسل دموع أحد، ولم أتدنس، ولم أذبح الحيوانات المقدسة، ولم أتلف أرضاً مزروعة، ولم أقذف، ولم ألوث مياه النيل، ولم أسدّ قناة ري على غيري، ولم أُطفئ ناراً يجب أن تشتعل ...إلخ، إني طاهر، طاهر»[١٥].

أي إن المتوفى يعدد الخطايا التي لم يرتكبها وعددها ٤٢ خطيئة، فهو لا يعترف بالحقيقة بشيء وإنما يعلن براءته. وتتفاوت تفاصيل مشهد المحاكمة من بردية إلى أخرى تفاوتاً كبيراً إن هؤلاء القوم الذين عاشوا منذ أربعة آلاف عام، يؤكدون مراراً وتكراراً برأهم من عمل السوء. ولقد كانت خطوة هامة تلك التي اعتبرت النعيم بعد الموت يعتمد في أي مقياس على خصيصة حياة المتوفى الدنيوية الخلقية. ولا بدأنه كان وعياً خلقياً عميقاً هذا الذي جعل حتى فرعون خاضعاً للمطالب الخلقية.

٥ - مصير المبرور:

أما مصير الميت بعد محاسبته على أعماله في الدنيا، فقد ظهر أن هذا المصير إما أن يكون الثواب أو العقاب. تقول نصوص الأهرام في الثواب إنه صعود السماء بعد رحلة جمة من المخاطر للإقامة مع الآلهة، أو للإقامة مع الإله (رع) في سفينته، وهؤلاء الذين يثابون بالإقامة في السماء يسمون (المجدون) أو (السعداء). والمكان الذي يقيمون فيه هو جانبها الشرقي البحري، لأن المصريين كانوا قد لاحظوا في هذين الجانبين نجوماً ثابته فأطلقوا عليها اسم (النجوم الخالدة) وجعلوا عندها مكان النعيم الخالد للذين يصعدون إلى السماء.

ولم تكتف نصوص الأهرام بهذا الاجمال في تصوير دار النعيم، بل مضت إلى التفصيل، فذكرت أن الممجدين يقيمون في جزر السماء.. وفيها حقل يسمى (حقل الطعام) ومن هذا الحقل يتناول الممجدون أطعمة شهية تتجدد ولا تنفذ. وهناك حقل آخر (حقل يارو)،

وشجرة جميز عالية تسمى (شجرة الحياة)، يجلس إليها الآلهة، يأكلون منها هم والممجدون. وإلى جانب ذلك فإن السماء (نوت) والثعبان الذي يحمي الشمس يعطيان الصاعد إلى السماء حين وصوله إليها ثدييهما ليرضع منهما، فمتى رضع عاد صبياً. وهو يأكل الخبز مع الآلهة ويشرب الخمر، وصحته تزداد تحسناً على مر الأيام... ويذكر كتاب الموتى من مظاهر الثواب أن الميت يجلس في قاعة أمام (أوزريس)، ويخرج إلى حقل (يارو) ويأكل خبزاً وفطائر، ويكون له حقل من القمح والشعير يبلغ علو النبات فيه سبعة أذرع، وخدّام (حورس) يحصدون الطعام، وفيها يكون ممجداً يزرع ويحصد، وتكون له نساء، ويعمل كل ما كان يعمله على الأرض.

وقد ترك بعض المصريين كتابات عبروا فيها عما يتمنونه من أنواع السعادة في الحياة الآخرة. فقال أحدهم وهو (نختمين) في لوحة محفوظة في متحف اللوفر، أنه يرجو لنفسه: «مجداً في السماء، وقوة في الأرض، وتبريراً في العالم السفلي، ودخولاً وخروجاً في قبري، وأن أتبرد في ظله، وأن أشرب الماء كل يوم من بركتي، وأن تنمو أعضائي، وأن يمنحني النيل الغذاء والطعام وسائر النباتات الطازجة، وأن أغدو وأروح على شاطئ بركتي كل يوم بلا انقطاع، وأن تحوم روحي على الأشجار التي زرعتها، وأن آكل الثمر الذي تنتجه، وأن يكون لي فم أتكلم به كأتباع حورس، وألا يغلق على (الكا) التي لي، وألا تحبس روحي، وأن أحرث مزرعتي في حقل يارو، وأن يخرج الناس إليّ بالقدور والخبز وسائر أطعمة سيد الأبدية».

ولم يلبث أن شغل خيال الشعب في حيوية وافرة بتزويق فكرة الوجود السماوي للموتى الممتازين وفيما يلي من متون الأهرام ما يدل على مدى ما نشأ عن ذلك من صور مبرقشة متناقضة. فالميت: «يطير في شكل طائر إلى السماء، إنه يغدو إلى السماء كالصقور وريشه كريش الإوز، إنه يندفع إلى السماء كالكركي، ويقبّل السماء كالصقر، ويقفز إلى السماء كالجرادة، وهكذا يطير من بينكم أيها الناس، إنه لم يعد على الأرض، إنه في السماء، إلى جانب إخوته الآلهة».

ويبلغ الإغراق مداه في المغالاة في النص التالي الذي يصوّر فيه الخيال الجامح الميت كصائد يتصيد نجوم السماء، ويلتهم الآلهة والممجدين: «إن السماء تمطر، وإن النجوم لتضرع والسهل لتضل طريقها هنا وهناك. وعظام (آكرو) ترتجف، وقد رأته يبدو وله روح وكأنه إله يعيش على آبائه الممجدين ويتغذى بأمهاته.. إن جلاله في السماء، وقوته في الأفق، على نحو أبيه (آتوم) الذي ولده، إن ولده أقوى منه هو

نفسه ، إنه هو الذي يتغذى بالبشر ويعيش على الآلهة، يصيدها له القابض على الهامات ويحرسها، ويسوقها إليه ذو الرأس الجليل، ويقيدها له (حري تروت)، ويطعنها (شمسو)، ويطبخ منها في قدور المساء. إنه هو الذي يأكل سحرهم، ويبتلع أرواحهم ، إن كبارهم لطعامه في الصباح وأواسطهم لأكله في المساء، وصغارهم لعشائه في الليل. أما الشيوخ والعجائز منهم فلوقوده، على حين يلقي عظماء السماء الشمالية النار من تحت القدور التي تحتوي على أفخاذ شيوخهم».(١٥)

ونصوص الأهرام وكتاب الموتى صريحة في أن النعيم الذي ينعم به المستحقون للثواب هو نعيم خالد، أما العذاب الذي يُعذب به المذنبون فهو خالد أيضاً ، حيث كانت توجد صور مختلفة من العذاب الدائم.

المراجـع

١ - جيمس هنري برستد، فجر الضمير، ترجمة د. سليم حسن، سلسلة الألف كتاب، رقم ١٠٨، الناشر مكتبة مصر، ١٩٥٦، ص (١٦٢).

٢ - سلامة موسى، مصر أصل الحضارة، المطبعة العصرية بمصر، ص (٦٢-٦٤).

٣ - ادولف أرمان وهرمان رانكه، مصر والحياة في العصور القديمة، ترجمة د. عبد المنعم أبو بكر ومحرم كمال، مطبعة النهضة المصرية، ص٢٢٦-٢٢٧.

٤ - يوليوس جيار ولويس روبير.. الطب والتحنيط في عهد الفراعنة، ترجمة أنطون زكري، مطبعة السعادة بمصر ، ١٩٢٦ ص ١٠٨-١٠٩.

٥ - ادولف أرمان، ديانة مصر القديمة نشأتها وتطورها ونهايتها في أربعة آلاف سنة، ترجمة عبد المنعم أبو بكر و د. محمد أنور شكري، ص ٢٦٩-٢٧٢.

٦ - سلامة موسى، مصر أصل الحضارة، مرجع سابق، ص ٥٧- ٥٨.

٧ - يوليوس جيار ولويس روبير، الطب والتحنيط

١٣ - ادولف ارمان، ديانة مصر القديمة، مرجع سابق، ص ٢٥٢-٢٥٣.

Encyclopaedia Britanica, vol - ٨ 8, 1958, p.p (954 - 955).

٩ - المتحف المصري، موجز في وصف الآثار اليامة، دار الكتب المصرية بالقاهرة ١٩٥٤ ص ٩٠.

١٠ - فيليب حتي، تاريخ العرب، الجزء الأول، بيروت ١٩٤٦، ص ٤٢.

١١ - المتحف المصري، مرجع سابق، ص ١٤٣.

١٢ - يوليوس جيار، الطب والتحنيط في عهد الفراعنة، مرجع سابق، ص ١٢٦.

١٤ - عبد القادر حمزة، على هامش التاريخ المصري القديم، مطبعة دار الكتب المصرية، ١٩٤٠، ص ١٠٢-١٠٣.

١٥ - ادولف ارمان، ديانة مصر القديمة، مرجع سابق ، ص ٢٣٩-٢٤٠.

في عهد الفراعنة، مرجع سابق، ص ١٢٤ .

حلب في شعر أبنائها المعاصرين

محمود أسد (*)

في البَدْءِ كنتِ، فكان البَدْءُ والحِقَبُ فهل يُقصِّرُ عنكِ المجدُ والنَّسَبُ.؟!

لم أجدْ ما أفتتحُ به الدراسة إلاّ هذا المطلع الجميل، حلبُ التاريخ وحلب الخلودِ التي تغنّى بها الشعراءُ، وشدا لأجلها المنشدون، ورسم معالمِها كلُّ مفتونٍ زارها وافداً أو مقيماً.

حلبُ التي تتابَعَتْ عليها المحَنُ، وحلت بها المصائبُ، لكنها بقيت ناصعة شامخة لا تهزُّها نائبة، ولا تُضْعِفُها نازلة، بل عاد أعداؤها مقهورين يجرون أذيال الخيبة ومرارة الهزيمة، حلب التي ذُكر اسمها في الآثار المصرية منذ القرن السادس عشر قبل الميلاد.، والتي تضاهي أقدم مدن العالم مكانة ووجوداً واستمراراً بالحياة، حلب التي حضنت العلماء والفلاسفة والقادة والتي

(*) أديب وباحث (سوري).

- العمل الفني: علي مقوص.

خصّها العلماء بدراساتهم وكتبهم وأُعجِبَ بها كلُّ من استنشق هواءها ورمى نظرة لمعالمها.

كتبَ عنها ابنُ شدّاد والطبّاخ وابن الشحنة وابن العديم والأسدي وغيرهم. وأشادَ بها المتنبي والمعرّيُّ والبحتريُّ وابنُ العفيف والصنوبريّ الذي قال فيها:

أنا أحمي حلَباً	داراً وأحمي مَنْ حَماها
أيُّ حسن ما حوتـهُ	حلبٌ أو ما حواهـا
حلبٌ أكرم مـأوى	وكريـم مَنْ أواهـا

في هذه الصفحات القليلة نتوقف مع أبناء حلب الذين صاغوا أحلى القصائد في مدينتهم، وسكبوا أعذب المعاني وأرق العبارات.

ومن الطبيعي أن يتواصل المرء مع الأرض التي يعيش عليها ويكحل عينيه بمرآها، فيعشق نسيمها ويتبارك بترابها، ويحجّ لمعالمها، ويراها من أجمل البلاد. وهذا التعلق بالمدينة أمر وارد وحقٌّ، ولكنه يأتي من أبنائها الذين عاشوا فيها وألفوها.

تنفرد حلب مع بعض المدن كدمشق والقاهرة وبغداد بكثرة المعجبين والواصفين من غير أبنائها وتكاد تتميّز عنهم. فهناك الكثير من الشعراء المعاصرين الذين عبّروا عن مشاعرهم تجاه هذه المدينة.. ويخيل لي بل أجزم أن لهذه المدينة سحراً وجاذبية تشدان الزائر والمحب إليها.

فقديماً جذبت القوافل التجارية، وما زالت العاصمة الاقتصادية. وتنفرد بمكانتها الاجتماعية والأثرية والجغرافية. وهذه المكانة ما زالت موجودة ومرهونة بعزيمة أبنائها الذين تفوقوا في مجالات لم يستطع أحد اللحاق بهم فيها كالغناء والطرب والبناء والتجارة.

وهذا مفتاح السحر والجاذبية والحديث عن حلب لا يعني التعصب للمدينة، فما حلب إلا حبة ودرّة ثمينة من درر العروبة التي نعتز بها..

هذه الدراسة محاولة وإطلالة سريعة في عالمها ومعالمها. واستعنت بالكثير من النصوص التي جمعتها من الشعراء والدواوين والصحف والدوريّات.

وللمرحوم الشاعر عبد الله يوركي حلاق فضلٌ في الكثير مما قيل على صفحات مجلة الضاد التي نشرتْ لكثير من الأدباء العرب الذين زاروا حلب وشاركوا في مهرجاناتها. إن الموضوعات التي عبّرت عنها القصائد تكاد تكون متقاربة ومُوحدة. وهذا طبيعي ومتوقع، ولكنني وجدت قصائد خصّت حلب بجزئيّاتها، ولامستها عن قرب كقصيدة «إلى حبيبتي حلب مع الاعتذار» للشاعر عبد القادر مايو، وقصيدة «قدود جديدة» للشاعر مصطفى أحمد النجار، وقصيدة الشاعرة الطبيبة ميس حجّه «القصر المضاع» وقد أكثر الشعراء من التعبير عن حبهم وتعلقهم بها. فذكروا محاسنها وجمالها وطباع أهلها. فالشاعر عبد الله



يوركي حلاق يخص حلب في كثير من قصائده، وهذه القصائد تشكل ديواناً فيقول في قصيدة «حلب» من ديوان /خيوط الغمام/:

جثم الجلالُ
على رباها
والتبْــر
لألأ في ثراها
والحسن
صافح
أهلها
وبثوبه
الزاهي كساها
قــد
شعشعت فيها الفنو
ن وموكب العلم اصطفاها
فيها الكرامة رغم لؤ
م الدهر لم يُفْصَم عراها
أبناؤها ملؤوا البلا
د كأنجم ملأت سماها

وللباحث الشاعر محمد قجة قصيدة جميلة «قبلة على ثغر الشهباء» فلم يقتصر حبه لحلب بحثاً ودراسة وكشفاً لبيت المتنبي، بل سكبه شعراً وعاطفة:

أهواك يا حلب الشهباء فاقتربي
وعانقيني لأرقى فيك للشهب
جذلان أغزل من عينيك أغنية
وأسحب المِرْوَد الأبها على الهدب
من مقلتيك صباباتي أُلملمها
ومن لماك رحيق الطَّلِّ والعنبِ

هذه إحدى حالات العشق والهيام، ولكنها تكشف عمّا في أعماق عاشقها من وله وحبٍّ. وللشاعر محمد كمال أكثر من قصيدة رقيقة تشفُّ عن حب الشاعر لحلب، ففي حفل تكريم المبدعين لعام ألف وتسعمئة وتسعة وتسعين ألقى قصيدة «الشهباء الفاتنة» وفيها يقرُّ بفضل حلب عليه وعلى المبدعين:

ليس مني بل منك أنتِ العطاء

أنت ســـرّ الإبـــداع يـا شهباء

أنت ألهـمـتـنـي فـبـوح يـراعـي

مـا يـشـاء الإلهـام لا مـا أشـاء

وتـنـاديـنـنـــي، فـيـــورق غـصـنٌ

في فـؤادي، وتـسـتـثـار دمـــاء

كيف أخشى من الزمان افتقاراً

وانتســابي إلى ثـراك ثــــراءُ

إننا أمام ينابيع حبٍّ لا تنضب، فحلب العاشقة والمعشوقة، وحلب الموئل والإلهام. ولم يخفِ الشاعر مصطفى أحمد النجار حبه وتعلقه فأخذ يناديها نداء طفل عاشق في قصيدة «اليادة الحب» المنشورة في مجلة اليقظة الحلبية عام ستة وستين وتسعمئة والف، فيراها الملعب والمنبع والحبيبة والملهمة:

شهباء يا عرس الشباب الناضر

يا بسمة الفجر ومهوى الطائر

يا ملعب الصبح ونجمات المسا

كنتِ وما زلتِ ربيعَ الشاعر

شهباءُ قيثاري، على أوتارها

قلبي يبوح الشعر بوجه سامر

هذا الحب والإعجاب والإقرار بفضلها لا تخلو قصيدة منه بل هناك تنافس بريء في كشف البوح ونوازع النفس.

مكانة حلب:

وتوقف الشعراء عند مكانة هذه المدينة العريقة، فخاطبوها أثراً عظيماً، واقتربوا منها تاريخاً يعتزون به، فالشاعر أحمد علي الهويس في قصيدته «عروس الشمال» يتغنى بهذه المكانة ودورها الحضاري الذي خصها الله به:

كل القوافي إلى عينيكِ قد كتبتْ

لكنها أطرقت، قد زانها خفرُ

شمسُ الحضارة من عينيكِ طالعةٌ

تزهو على الكون في عزٍّ وتفتخر

أمِ الحضارات والأحقاب شاهدةٌ

قد صاغها قدرٌ في وجهه قدر

شهباء يا قلعة للمجد شامخة

وروضة من رياض الخلد تنحدر

ويقول الشاعر عبد الله يوركي حلاق في قصيدة «منبت الأبطال» مشيداً بإبائها ومكانتها في احتفال استقبال (كبوتشي):

تلفّتت ترقب الأحقاب، كم حقب

مرت بها، وانطوت في لجّها أمم

وعفّرتْ برغام الذل مَنْ طمعوا

بها، وصاحت بهم كي تسلموا انهزموا

وقلّتْ في حبها وذكر مكانتها وحسنها:

شهباءُ عشقي فارفع العتبا

هذا الهوى في سفرِها كُتِبا

لم يعرف التاريخ مولده

سأل الزمان فقال: في حلبا

ما هزها الإعصار في حلك

لم يلو عنقاً، لم تكن ذنبا

والشاعر هاشم عبد القادر ضاي... من الشعراء المطبوعين الذين يمارسون طقوس الحبّ والشعر بعيداً عن التنظير، بل يقترب منه بحواسه وفطرته يقول في حلب التي يحب:

تشتاقها النفسُ ما شطّتْ مواردُها

وكمْ لها في حنايا الصدرِ أهواءُ

قد صانها اللهُ منْ أيدٍ تُدنّسها

أو كلّ باغٍ لهُ بالنفسِ شحناءُ

الحنين إلى حلب

وهذا الحبّ الجميل العميق يدفع أبناءها لمناجاتها عن بعد، فاشتاقوا إليها وهم يعيدون عنها جسداً ولكنهم متعلقون بها روحاً.

وما أعذب الشعر نابعاً عن حب ومعاناة! فسكب الشعراء حنينهم جدولاً رقراقاً، وصاغوا رسائل حبٍّ لا تضنُّ بالتعبير والوجد والوجع. فالشاعر عبد الله يوركي حلاق لم يجد في كندا وفنزويلا والبلاد التي زارها ما يبعده عن حبه الأول الأوحد.

إنّي حَنَنْتُ إلى الشهباء يا كندا

متى أراها..؟ فمنّي الصّبْرُ قد نفدا

ما كنتُ أحسبُ أنّ البعد عن وطني

وعن صحابي يذيب الروح والجسدا

أبيتُ في المهجر النائي على أمل

أنّي سأشربُ منْ ماء الفرات غدا

ماذا يقول الإنسان عن هذا الحب وهذه النجوى، إنه بوح العاشق المتيم، وبوح الطفل ينادي ثدي أمه. فلا عجب وهو القائل في مكان آخر:

ما غبتُ عنها ساعةً

إلا حننتُ إلى لقاها

وهل هناك أعذب من صوت الوطن وأجمل من صورته، فالشاعر محمد محمود الحسين في قصيدته «إليك يا شهباء» وقد نشرت في صحيفة الجماهير:

صحوتُ من حلم أغفى على هدبي

أحلى من الفجر في أثوابه القشب

رأيت نفسي في الشهباء، والهفي

والأهل حولي، والأحباب في طرب

استغفر الله من عشق يذوبني

حتى العبادة، لا يا موطن الأدب

مالي أعلّلُ قلباً بات تحرقه

شوقاً إليك تباريحٌ من اللهب

ردّي عليّ أيا شهباءُ يا بلدي

ما أروع الردّ في شيء من العتب

إنها بوح مُتصوّفٍ، وحالة من الذوبان

الخالص الذي لا يشعر به إلاّ ملتاع وعاشق ولهان استبدَّ به العشق، وملك إرادته وخفق فؤاده، وبالمقابل يرسل الشاعر صالح سروجي رسالته الشعرية «إلى أهلي بحلب» وهي منشورة في صحيفة الجماهير، ولكنها رسالة نجوى وهمسة عاشق:

تلك الرياض بأحلامي أناجيها
وهمسةُ الحبِّ تسقيني وأسقيها
حسب الفراق نزوحٌ عن ربا حلبِ
ربع الطفـولة كم حبٍّ لنـا فيها
فيها الجمال وفيها الحبُّ يسكنها
فيـها الحياة ترانيم نغنيـها

فأنت أمام قصائد لا تحتاج إلا أن تلامسها بشغاف قلبك وتحملها على أهدابك لرقتها وصدقها. ومن الجزائر يبعث الشاعر أحمد دوغان برقيته إلى مدينة حلب وبعنوان «أت إليك» وقد أهداها إلى مدينة حلب، وفي هذه الأبيات يعبر عن حنينه المتوقد والجارف، وعن ذكرياته المتأججة في مرابعها، حيث الدراسة والأحباب والعيد، وقد جاء الشاعر من الجزائر محمّلاً بكثير من الأدب الجزائري الذي درسه. فكان رسولاً لا يختلف عن التجّار الحلبيين الذين يطوفون البلاد، ويأتون بالجديد من الأفكار والبضائع:

من يا ضيـاء العين من أهْواهْ
وهواجسي حرّى إلى لقيـاهْ
شطَّ المزارُ، ودمدمتْ ريحُ النّوى
والقلبُ ينبضُ بالهوى يحياهْ
والعيدُ مقتربٌ وشهباءُ الهوى
والصَّحْبُ بدرٌ لا أرى إلاهُ
شهباءُ تعرف أنّني صبٌّ، ولي
نغمٌ أجيدُ العزْفَ لا أنساهُ
شهباءُ يا كلَّ المنى في غربتي
مُدّي يديكِ، ومزّقي أوّاهْ

حلب موئل الإبداع والمبدعين:

هذا الحبُّ مبعثُهُ عميق، فتراه في كل خفقة قلب وفي كل مناسبة. والمحبُّ لمن يحب متابع وعاشق كلّ خطوة من خطواته وكل كلمة من كلماته. فلا عجب أن تكون القصائد حافلة بكل ما يخص حلب من مكرمات وإبداع وآثار وطباع.. فالشاعر محمد كمال في قصيدة «تحية» وهي مهداة إلى روح الأستاذ محمد فؤاد عينتابي في تأبينه، يبرز دور ابنائها في بناء مجدها التليد:

شهباء قد أصفى بنوكِ لكِ الهوى
وبنوا لكِ المجدَ التّليدَ مؤثّلا
مرّت بهم سودُ الخطوب فما حنَتْ
هامَ الرجال ولا استباحتْ منزلا
شهباءُ ثوبكِ للخلود، ولم تكنْ
تبلي ثيابَ المكرماتِ يدُ البلى

وعندما تُذْكَرُ مدينة حلب تحضر الكثيرُ

من المعالم والسمات التي تشتهر بها وتقترن اقتراناً حميماً بها، فهي مدينة الطرب والمبدعين النابهين الملهمين، فيقول الشاعر عبد الله يوركي حلاق:

حلب مقرُّ النابهيـ
ـن يشعُّ في الدنيا سناها
أبناؤها ملؤوا البلا
دَ كأنجم ملأت سماها
إنَّ الملوكَ الصيد تحـ
ـت بروجها خفضوا الجباها

ولذلك نرى الشعراء استحضروا أعلامها الذين تركوا بصمات وخلّدوها أحسن تخليد، فأبو الطيّب المتنبي، وأبو فراس، وسيف الدولة، وغيرهم كثُر ذكرهم وتعظيم دورهم ومكانتهم، فالشاعر أحمد ديبة في قصيدة «بردة الخيلاء» يقف بخشوع أمام جلال هذه المدينة وأعلامها:

خلِّها عنك بردة الخيلاءِ
واخلع النعلَ أنتَ في الشهباءِ
بلدٌ عطَّرَ الدهورَ بنوه
وكسوها مآزرا من ضياءِ
لم تزالي شهباءُ في وترِ الأمْـ
ـجادِ أحلى قصيدة عصماءِ
من قوافيها سيف حمدانَ يتلو
آية النصرِ في السيوف الظِّماءِ
وإليها أبو فراس يُغنّي
كلَّ لحنٍ مجرِّحِ الكبرياءِ
وأبو الطيّبِ العظيمُ سوارٌ
في يديها يُعَزُّ في النظراءِ
سئل المجد عن منابته الخُضْـ
ـرِ فاومى إلى ثرى الشهباءِ

وشخصية سيف الدولة تتوغل مع شخصية المتنبي والقلعة في ثنايا أغلب القصائد وهي مجال لدراسات مستقلة ودقيقة تحيط بكلِّ جوانبها، فالشاعر فواز حجو استحضر شخصية سيف الدولة وبشكل رؤيويّ جميل لافت في قصيدة «في رحاب سيف الدولة» المنشورة في مجلة الثقافة الدمشقية فمنها يقول:

فسلّي السيف يا حلب المواضي
فحدُّ السيف قد ملَّ القرابا
ونادي سيف دولتكِ المرجّى
ليُشْرِعَ حول قلعتكِ الحرابا
فقد هانت على الأعراب حتى
أحالوا صرحَ سؤددِها خرابا

ووجد الشاعر محمد قجة في بني حمدان مصدر الإعجاب والإكبار لما لهم من دورٍ كبير في تاريخ حلب وفي ردِّهم أطماع الروم والبيزنطيين:

هنا تهادى بنو حمدان في عُجُبِ
وطوّقتهمْ عيونُ الدهرِ في عَجَبِ
وسيف دولتهم ليْثُ الشّرى حنقٌ
يذودُ كيدَ الأعادي عن حمى العربِ

ظلّت به، حلبٌ، نجماً يشع سنى

ومعقلاً لرجـــال السيف والأدبِ

فاقبل النصر في كفيه مزدهياً

وأورق الفكر في ساداته النُجُبِ

إنها إشارة إلى تلك المكانة لبلاط سيف الدولة وما قدّم للشعر العربي من مبدعين، وأعظمهم شهرة أبو الطيّب المتنبي فيقول:

وفوقهُمْ نسرهم طراً وسيدُهُم

أبو المحسَّدِ في الشعر البليغ نبي

هذا عظيمكِ يا شهباءُ ما عرفتْ

له العصور رؤى في البعد والقرب

معالم حلب وأعماقها،

ولمعالمها البارزة حصة الأسد في كثير من القصائد، وهذه المعالم إحدى مكونات المجتمع الحلبيّ. فإذا ذكرت حلب حضرت إلى الأذهان قلعتها وحضر التاريخ باعتزاز، فما زالت لها مكانة رفيعة وعظيمة، هذه المكانة أثارت قريحة الشعراء وكانت منهلاً ومبعث إلهام الفنانين والروائيين، هذه القلعة التي قال فيها ابن جبير حين زار حلب:

«لها قلعة شهيرة الامتناع، بائنة الارتفاع، معدومة الشبه والنظير في القلاع، تنزهت حصانةً أن ترامَ أو تستطاع، قاعدة كبيرة، ومائدة من الأرض مستديرة، مفتوحة الأرجاء، موضوعة على نسبة اعتدال واستواء...»

هذه القلعة العنيدة توقف أمام بابها وجال في داخلها الشعراء، فالأستاذ خليل الهنداوي، رحمه الله، وهو مقلٌ في الشعر وبمناسبة العيد الخمسين لجمعية العاديات في الشهباء وقد جرى الحفل في قاعة العرش لا مسّ القلعة عن قرب وبحساسيّة تاريخية شفّافة:

أغار على منكبيك الزمان

فلله ما حمل المنكبانْ

وكرّت عصورٌ، ومرّتْ دهورٌ

وأنتِ مكانكِ هذا المكانْ

وكم فاتحٍ دقّ أبوابها

فما دُميتْ منكِ إلاّ اليدانْ

أراد الدمستق إذلالها

فعزّ عليه اقتحام المكانْ

فوارس حمدان في ساحها

وخيلهمُ مطلقات العنانْ

بحسبكِ أنّكِ رمزُ الإباء

وأنّكِ رمزُ تحدّي الزمانْ

وللشاعر المرحوم عبد الله يوركي حلاق أكثر من قصيدة يجول فيها في القلعة إعجاباً وإكباراً فمما جاء في شعره:

شـــــامخ الزمنِ وقلعةُ الشـ

ـهباءِ ظلّتْ في صباها

ربضتْ على التل الأشـــ

ـمّ فروعتْ أقوى عداها

كم قائد قد عاد عنـ
ـها خائباً لمّا بلاها
والدهر نازلها فما
ذلّت ولا وهنت قواها

فاللافت أن القلعة كانت ما زالت مبعث اعتزاز وتمسّك بالثوابت، وللشاعر محمد الزينو السلوم قصيدة بعنوان «قلعة حلب» وقد وردت في ديوان (ظلال الروح) وفيها ينهج نهج معلقة عمرو بن كلثوم، وهي من القصائد التي خصت القلعة بالذكر وحفلت بالعبر والاعتبار والأمل:

وقفنا عند بابك فانظرينا
نُجسّدُ في معانيك اليقينا
ولولا الكبرياءُ بكل روح
ركعنا في ظلالك ساجدينا
وقفنا والوقوف له معانٍ
لنسألكِ الحنين وتسألينا
لصمتك ألف معنى في لقانا
وهذا الصمتُ يختصر السنينا

وتتوالى الذكريات لتحرك نوازع الشوق وتثير الأحزان وتزكي الحنين:

على زنديكِ نغفو باطّرادٍ
ومن عينيكِ نستوحي الحنينا
نزورك كلما فضْنا حنيناً
إذا ما الشمس عادت أخبرينا

وفي مجموعة الشاعر مصطفى أحمد النجار «من سرق القمر» قصيدة بعنوان «البراءة تسكن قلعة حلب» والقصيدة مستوحاة من سؤال، يقول الشاعر في مقدمتها:

«سألني أحد تلاميذي الذين رافقتهم إلى قلعة حلب: إذا كانت القلعة قديمة جداً فكيف يحتفظ الدليل بمفتاح الباب إلى الآن؟..» والقصيدة غنية بمضمونها وراقية بفنيتها، وجاءت على نظام التفعيلة، والقصائد التي توقّفت وتناولت مدينة حلب على نظام التفعيلة قليلة، يقول الشاعر:

ويسألُ طفلٌ تفكَّر:
ومن أين مفتاح باب طويل
عريض قديم قديمٌ..؟
ويضحك قلبي
ويغمر بالحب هذي العيون الصغيرة
أكاد أطيرُ كما الطيرُ جاوز سيف المنون..
وحلّقَ فوق المنارة..
كأني أراه يهزُّ حسام القتال - السلام
ويدرجُ فوق سنام الوجود
وفي ناصع الحبر يُدعى المناضلُ
بابا - المقاتل
يدقُّ ويفتح بالسيف باباً وباباً
وبالحرف يفتحُ باب الحياةْ
إلى أن يقول:

صغيري.. صغاري

تلاميذ هذا الزمان العصيّ العجيب

أودُّ جواب السؤالْ

وحالاً أريدُ التفكُّرَ في مُقفلات الحصون..

فالشاعر قدم رؤية ولم يقدم وصفاً بل أشار إشارات ذات بعد عميق. إنها دعوة لربط الماضي بالحاضر والمستقبل، ودعوة للتمسك بالجذور..

ولأبناء حلب في الغناء والطرب والرقص جولات وجولات، ولأبنائها مكانة يصعب على الآخرين تجاوزها، وكم من قصة تحكي عن تولّع وتذوق أبناء حلب للفنّ الأصيل، فالشاعر محمد كمال يصوّر لياليها الجميلة:

لك زهوٌ يفيض في كل آن

فصباح منـــــــور ومســــــاء

ولياليك.. ما لياليك إلاّ

رجع لحن وآهـــــــــةٌ وغنـــاءٌ

والمواويل والقـــــدود وشـــــذوٌ

واهتـــــزاز موقّعٌ وانتشـــــاءٌ

كيف أخشى من الزّمان افتقاراً

وانتســـــابي إلى ثراك ثراءُ

وهناك مَنْ تذمّر من واقع الغناء الذي ما عاد يُطربُ ولا يبعث الرضا بل يثير القلق والانزعاج، فالشاعر عبد القادر مايو في قصيدته «حبيبتي حلب مع الاعتذار» والتي لم يترك فيها شاردة أو واردة عن حلب إلاّ وذكرها وتوقّف عندها فيقول:

أغرمْتُ فيك فكفّي عن مساءلتي

خذ الحبَّ إذا فاض الهوى ترب

أمِ اللّيالي..! عداك السُّهدُ ساهرةً

مع المغنّين. ما غنّوا، وما نعبوا

وفي هذا المنحى من إشادة في فنها وشكوى من واقع حاله قلت:

شـهـد الجميع لفنّها علنـــا

أهلُ السّمـاع لمن أتى الطّربا

إنّ الفنـــــون لأجلهـا بُعثتْ

منها الثّريّا ترتجي الحسبا

دربُ النبوغ مصاعب، فإذا

شئتَ النجاح فلا تقل كذبا

أمِ القدود وجسر منْ عبروا

فالحبُّ منْ أحداقها انسكبا

إنّ النجاح مسالك صعبتْ

لـم تستقمْ إلاّ لمنْ تعبــــــــا

وللشاعر مصطفى أحمد النجار قصيدة استوحى موضوعها من الطرب الذي اشتهرت به حلب بعنوان «قدود جديدة» وهي من شعر التفعيلة ومؤلفة من مقاطع تحمل عدّة عناوين «الزيارة» و «قهوة» و«القلعة» وفي القصيدة بوحٌ وملامسة شفّافة وحزينة، ودفقة اعتزاز:

«يا حبيباً زرتُ يوماً أيكهُ
طائر الشــــوق يُغنّي ألمي»
إن تزرْني في مدار العام مرّة
في مدار العمر مرّة
يسكن الطيرُ حناياي ويطربْ
يتمطّى في كياني الحبُّ عن أشواق زهرة
«القراصية منين منين - يلّي سقوها بدمع العين»
أهنا باب الحديد
يستلين
تحت وهجٍ من حنين
أم هنا باب المقام
يستفيق الشجر الغافي قليلاً
فوق طفل سوف يمضي في الزحام
أم هنا باب الغرام
أهنا باب الفرج
أتهادى تحت باب النصر جندياً خرج
لفلسطين وصومال المجاعة.

ونبقى مع حلب وأحيائها وما أوحتْ للشعراء واستذْعتْ من ذكريات وآلام ومواقف، فالشاعر عبد الله يوركي حلاق في قصيدة «عيد الفداء» التي ألقاها بمناسبة الذكرى العاشرة لتأسيس مجلة «الفداء» في مدينة كراكس بفنزويلا وفيها نغمة حزن وبوح شجن دفين لمَا آل إليه أمرُ حلب وما جرى فيها من متغيرات عمرانية وطبيعيّة ولكنّها حافظتْ على كرامتها:

مسارح الأنس قد أودى الزمان بها
وظلَّ في حلبٍ منْ بعضها طللُ
بساطة غيّر التجديد روعتها
وكلُّ حيٍّ بدا من وجهه بدلُ
حتى «الصليبة» لم تحفظ مهابتها
لا تسألنْ إذنْ هل بدّل التّللُ..؟
أين الرياض التي كانت تُزيّنُها
وألفُ سهل وسهل كلُّها سُبُلُ
وأين نهرٌ وأشجار تظلّلهُ
النهرُ غاض وقلَّ السّمنُ والعسلُ
لولا الفراتُ ومن أجراه في حلب
جفَّ النباتُ وجاع الناس أو رحلوا
تغيّرتْ حلبٌ إلا كرامتها
فإنّها بالنجوم الزّهر تتّصلُ

ونرى الشاعر عبد القادر مايو في قصيدته «إلى حبيبتي حلب مع الاعتذار» يذكر الكثير من معالم حلب، ويكثر من ذكر أسماء الأحياء الشعبيّة التي عاش فيها وتنقّل، ولكنها جاءت للتوثيق أكثر منها للفنّ والتوظيف. لأن القصيدة أقرب إلى التوثيق وهنا تكمن أهميّتها:

ولابن شحنته ملك ومملكة
فدرّه من عيون الدرّ مُنْتخَبُ
يستعذب الماء من «حيلان» أقنية
ولا الفرات الذي من سدّه شربوا

يريك حبك من أحببته قمراً

الحبُّ أعمى ومرسال الهوى دربُ

من «قسطل الحرمي» «من «بانقوسا» ومن

«أقيول» كم هزّ عطفي الصفوة النُّخَبُ

وكلُّ حيٍّ من الأحياء منعرج

إلى العلا ومعاريج العُلى رتبُ

لم يبق فيه ولا «حيُّ السبيل» ولا

أسرابُهُ بالصبايا الغيد تنسربُ

هذه إحدى حالات العشق والشوق إلى الجذور، فهناك استدعاء لأيام خلت ولأحاديث مرّت ولكنها تبقى كاشفة أعماق حلب التي أحبّها الشاعر ونحبّها. ويبدو هذا أيضاً وبشكل جميل في قصيدة الشاعر محمد مضر سخيطة «شهباء.. يا أرج التاريخ» وقد نشرت في صحيفة الجماهير:

قصّي علينا حديث المجد.. والأدب

شهباء يا عبق التّاريخ والطرَب

أيام عزّك يا شهباء.. هل شحُبتْ

وصار جوُّك مأزوماً كمغترب

لم يبق حولك من أسوار.. وأسفا

إلا الأزقّة.. والأسواق.. واحلب

صوني البقيّة.. واستعصي على زمنٍ

ففي رحابك آفاقٌ بلا حُجُب

هذه صيحة ألم ممزوجة باللّوعة. فيها تشخيص وقلق وإيمان بقدرة حلب على تجاوز أزماتها ومجابهة أحداث الزّمن، وهذا عهدها عبر التاريخ.. ويبقى الشعراء والمبدعون على التحام مع حلب، ومع عبق وجوّ وبيئة حلب. فنهر قويق له قصّة وتاريخ، وحاله يترك غصّة ويدعو للحيرة فيقول الشاعر عبد القادر مايو مخاطباً حلب:

عزيزتي في «قويق» ما يحيّرني

وهو السخيّ الشحيح الحافل النّضبُ

كيف الضفادع غابت عن مَناقعِهِ

وما يزال لها في مسمعي صخبُ

ولكنّ الشاعر مصطفى أحمد النجار في قصيدته «قويق» يستنطق النهر وما آل إليه أمره. وذلك على لسان بلبل اعتاد أُلفته ولكنه في ختام القصيدة أعاد البسمة لنا ولقويق، وبعثه حيّاً من جديد:

مرّ يوماً بلبلٌ

من نهر شوقٍ ميّت يُدعى «قويق»

ثمّ ناسٌ غلبَ الوجد عليهم فرشود

ثم أنفاسٌ حرارٌ تتلظّى من لياليه الخوالي

ثم صفصافٌ تلوّى فوق أشلاء الدوالي

ودنا منه تدلّى

حول ميتٍ فبكاه

أيّها النهرُ خديني وصديق الذكريات

فمتى تبعث في الموت الحياة..؟

أيها النهر أجبني

أيها النهر الذي أضحى نُهَيْراً من رفات

وبقايا زفرات

فدنا منه كثيراً.. وتمزّقْ

فجرى للنَّهرُ ترقرق

برعاف الياسمين

وأنين العاشقين

بدموع ودماء وحنين.

في هذه القصيدة معالجة مغايرة ورؤية مختلفة وبعث لهذا النهر وكأن الشاعر يقول وعلى لسان البلبل وقد يكون الشاعر نفسه، بالحب والنقاء والودّ نقدر على تجاوز المحن وتطهير الآثام وعودة الأمور إلى مجراها النقيّ.

وترقرقَ الحزن وسال من نوافذ القلب والأزقة في قصيدة «القنطرة المضاءة» للطبيبة الشاعرة ميس حجة، فالحروف تنزف وهي ترسم جزئيّات الأمكنة والمعالم في حلب، في إيقاع منسجم ومتناغم مع الحالة النفسية، والقصيدة طويلة وتشكّلُ وحدة عضوية وجاء فيها:

من بيت عزلتي قدتها

سعيت في دروبها

رأيت فيما قد حسبت بابها الشرقيْ والأصيلةْ

ورحلة الدروب والحواري

ولحمة العمارة الجميلةْ

كأنّما أدور في خميلة

من غابة لغابة

فلا أضلُ أو أضيع

أو يقرّ لي قرارْ

رأيتني فجاءة

أمام بيت جدّي في الجوارْ

لكنني في وقفتي

من وحشتي

بَدَوْتُ ثم برهةً كأنّني دخيلةْ.

في ساحة الديار ما جلستْ

من مشتل الأزهار ما قطفتْ

هرير قطها العجوز ما يريم

قرب الجبِ ما سمعتْ

ألاحظ النافورة الصغيرةْ

في خرّها البطيءْ

وباب قبو المونة الوطيءْ

ومطلع الأدراج

وزخرف الشباك والأقواس

وما امّحى من وردها والآس..

إلى أنْ تختم القصيدة بهذه الأسئلة:

فما عرفت مطلقاً

أين كان..؟ كيف كانْ

وأين سار أو أراح مدّهُ

ومن ملا بلاطه

ومن ترى الغريب دقّ بابه

ومن ترى المنكوب والمنهوب
من هو المدينُ والمُدانْ
طوّفْتُ ناظري
في مطلق المدينة
مسحت دمعةً منْ مقلتي
ودمعة من خدِّ جدّتي
وكنت قد ظننتُ أنّني دفنتها
من ألف عام
وأظلم المكان.

لقد تناهى إحساس الشاعرة وتماهت مع الحالة إلى الذروة، ساعدتها لغة سهلة وإحساس مرهف وذائقة في التصوير. ولم يتيسّر لي سوى اسم هذه الشاعرة في دراستي.

وللفستق الحلبي مكانة وموسم في حلب، ويدخل في صنع الكثير من الحلوى والأطعمة، وقد ذكره الشعراء في قصائدهم ومرّ ذكره عابراً في قصيدة محمود محمد كلزي «الدخول إلى حلب من باب الفرج» وقد ذكره الشاعر عبد الله يوركي حلاق في أكثر من قصيدة وأشار إلى تفتّحه في الليالي المقمرة فيقول:

فيها الجنان الزاهرات
تمدُّ للعاني جناها
والفستق الغيران يحكي
في جوانبها الشفاها
يختال فوق غصونه
كعرائس لبست حُلاها
لمّا أطلَّ البدرُ شقّتْ
كلُّ فستقة رداهـا
ورنت إلى بدر الدُّجى
فأعارها البدرُ انتباها
وتبادلا الحبَّ البريءَ
ولستُ أدري ما عراها
وتعانقـا فكأنما
أمٌ يعانقها فتاها

هذه القصيدة لوحة متكاملة تتناغم فيها الألوان والحركة والصوت والهمْس والخيال الجميل المعبّر عن حقيقة تفتح حبّة الفستق الحلبي وتشقّقه ويقول الشاعر ذاته في قصيدة ثانية:

كرومنا لم تزل تزهو بنضرتها
على هضاب حباها الحسن ما تسل
وفستقٌ تشبه المرجان حبته
يغازل البدر حين البدر يكتمل
مزقزقٌ مثل عصفور يُرنّحه
موّالُ شادٍ وحقل ساده الجذَلْ

والشاعر عادل الغضبان الذي ولد في حلب وانتقل إلى مصر وأقام فيها له قصيدة في وصف الفستق الحلبي جاء فيها:

الفستق الغيران أطبق جفنه
غيظاً ولاح بوجنة صفراء
يرنو إلى الصيف الجميل فإنّه
يزدان فيه بقرمزيّ رداء
يا حسنه متلألئاً يا لحنه
متشققاً في الليلة القمراء

في هذه القصائد تبرز مقدرة الشعراء على الوصف والتخييل والتقاط الجزئيات التي لا تخطر على بال ولا يُلتَفَتُ إليها..

وحلب الأطعمة من كبب ومحاش و... لم أعثر عليها بما يُغني وقد ذكرها الشاعر عبد القادر مايو في قصيدته المذكورة آنفاً.

وقد ذكرتُ المأكولات الحلبية في قصيدة «حلب في القلب» المنشورة في مجلة الضاد وفي ديوان قطاف المواسم:

لا تعجبوا من حبِّها، فلها
قلبٌ يغازلُ روح من وصبا
أفراحها أمثولة، سرقت
نهر الدموع، ورقّصت نجبا
إكرامهم لضيوفهم حسنٌ
لا يقبلون العذر والسّببا
عرّج على ذكر الكباب، فما
أشهى الشواءَ. فمن يذق رغبا
تحظى بإكبار، فإن ذكرت
أمُّ المحاشي فاذكر الكببا

حلب والانتماء العربي:

وأين تقع حلب في الوجدان العربي..؟ وما هو انتماؤها..؟ هذا ما أجاب عنه أغلب الشعراء، لم يذكروا حلب لكونها مدينة مستقلة، بل نظموها في عقد العروبة روحاً وانتماءً ولغة.. فنراهم يشيدون بعروبتها وانتمائها العربي، وهذا أمر لا يحتاج لتفكير ومناقشة، فالشاعر عبد الله يوركي حلاق يقول:

من يَعْرُبٍ أهلي ومن حلب معاً
بلد الأشاوس والحسان الخرَّد
حلبٌ، ترابُ المكرمات ترابها
وعليه طاب تمدّدي وتوسّدي
حرم العروبة قد تألقَ نجمه
لو أنصفوه لكان ثاني الفرقد

وهذا الانتماء لها يذكره الشاعر محمد قجة في خاتمة قصيدته «قبلة على ثغر الشهباء»:

إنّ فاخر القومُ في أرضٍ وفي نسبِ
إذاً لفاخرتُ أنّي اليعربي الحلبي

ويعبر الشاعر محمد الزينو السلوم عن هذا الانتماء الذي لا شك فيه من قريب ولا من بعيد:

من صُلْب يعرب حطَّ الأهل رحلهمُ
والعُرْبُ من طيِّب الأعراق تنحدرُ

وفي هذا قلتُ:

ذكرُ العروبة عِصْمةُ جمعتْ

أجيالها، فاستعذبوا النسبا

حبُّ العروبة قد جرى أمداً

كالنبع منسكباً لمن شربا

هذه جولة سريعة يمكن أن تطول وتمتدّ أكثر، لم أتوقف عند الجوانب الفنية إلاّ إشارات، ومع العلم أن تفاوت المستوى في القصيدة الواحدة واضح وكذلك بين القصائد التي قطفت منها أكثر الثمار، وهذا أمرٌ طبيعي لأن الذين تناولوا حلب المحروسة والتي نحبها من وجهة نظر خاصة، قادتها تجاربهم وثقافتهم ورؤيتهم، فقد كثرت القصائد العمودية وقلّت قصائد التفعيلة. ولكنها على قلّتها جاءت ملامسة لحلب المعاصرة وطارحة بعض القضايا التي لم تقترب منها القصيدة العمودية. وهذه القصائد تمتاز بالصدق والعفوية والشفافية رغم تفاوت الخطاب فيها من مباشر إلى همس ونجوى. وهناك قصائد ملكت مفاتيحها الفنية، وقالت مضامينها وهي محافظة على وهجها، وكثر خطاب حلب بالأنثى. فأغلب القصائد خاطبت حلب كأنثى معشوقة يبثونها عشقهم وغرامهم، ويبوحون لها بعذاباتهم وذكرياتهم، وقصائد قليلة نزلت إلى حلب وغاصت في مشاكلها وهمومها، ويبدو أن الحب يستر ويحجب العيوب ويجعلنا نحذر ونخشى هذه المكاشفة..

ولفت انتباهي غياب حلب بشكل مباشر عن تجربة أهم شعرائها في هذا القرن عمر أبو ريشة. وهذا يدعو للتساؤل وهو الذي شبَّ فيها واعتلى منصب مدير المكتبة الوطنية التي كانت تحفل بالمهرجانات التي تدعو الشعراء العرب للتغني بحلب.. والجميل في هذه القصائد توفيق شعرائها بالعناوين المعبرة فجاءت بعض العناوين حاملة ما في المضمون «إلياذة الحب» للشاعر مصطفى نجار «شهباء يا أرج التاريخ» للشاعر محمد مضر سخيطة، و«قبلة على ثغر الشهباء» للشاعر محمد قجة، وقصيدة الشاعر عبد القادر مايو «إلى حبيبتي حلب مع الاعتذار» وهذه القصيدة المطوّلة تغوص عميقاً في جزئيات وحنايا حلب.

في البدء كنتِ فكان البدء والحقبْ

فهل يقصرُ عنك المجدُ والنسبْ

وقفلها بقوله:

شهباءُ أنت وإنْ قال الزمانُ، ترى

منْ هذه الخودُ..؟ قلْنا، إنّها حلبْ

وعبد الله يوركي حلاق يختم قصيدته «حلب»:

سَلِ الخلودُ بمَنْ تَبا

هي هي..؟ قال بالشهبا وتاها

ويقول الشاعر هاشم عبد القادر ضاي في آخر قصيدته:

لا أوْحش اللهُ لي قلباً يُودّعها

لأنّني درةٌ منْ جزنها نُسبا

ويختم الشاعر عبد القادر مايو قصيدته:

لو ألفَ الدهرُ سفراً عن مفاخره
لجاءَ عنوانهُ: عنوانهُ حلبُ

وقد أشرتُ إلى قصيدة الشاعر محمد قجة التي مطلعها:

أهواكِ يا حلبَ الشهباءِ فاقتربي
وعانقيني، لأرقى فيكِ للشهبِ

ويقول في خاتمتها:

شهباءُ إنّا بنوكِ الغرُّ مُهجتنا
عشقٌ، ومُقلتُنا ترنو إلى حلبِ
إنْ فاخرَ القومُ في أرضٍ وفي نسبٍ
إذاً لفاخرتُ أنّي اليعربي الحلبي

وقد وفق الشاعر الأستاذ أحمد ديبة في مطلع قصيدته «بردة الخيلاء»:

خلّها عنكَ بُردةَ الخُيَلاءِ
واخلعِ النَّعلَ.. أنتَ في الشهباءِ

وقفلها ببيت لطيف جميل:

سُبُل المجدُ عنْ منابتهِ الخُضْر
فأومي إلى ثرى الشهباءِ

ويختم الشاعر العاشق لحلب ومبدعيها محمد كمال قصيدته «تحية»:

شهباءُ ثوبكِ للخلودِ ولم تكنْ
تُبلي ثيابَ المكرُماتِ يدُ البلى
طابتْ مرابعكِ النضيرةُ مَغرساً
وتألقتْ فتناً وجلّتْ موئلاً
لو نلتُ في أبهى الدُّنا حريّتي
لاخترتُ أنْ أسعى إليكِ مُكبّلا
شهباءُ جئتُكِ حاملاً كلَّ الجوى
وعلى الجبينِ حكايةٌ صماءُ
أمّا القصيدُ فإنّهُ عقدٌ على
شفةِ الزمانِ، وإنّهُ اللألاءُ
ما كنتُ إلا عاشقاً حفظَ الهوى
حلبُ إليكِ الروحُ والأشلاءُ

المراجع

- مجلة الضاد أعداد (١١/١٩٩٩، ١ - ٢ /١٩٩٨).
- كتاب حلبيات / عبد الله يوركي حلاق.
- صحيفة الجماهير.
- مجلة الثقافة الدمشقية.
- خيوط الغمام - ديوان عبد الله يوركي حلاق.
- مجلة العاديات عام ١٩٩٩.
- ظلال الروح - ديوان محمد الزينو السلوم.
- من سرق القمر - ديوان مصطفى النجار.
- قصائد عارية - ديوان محمود محمد كلزي.

الإبداع

شعر

مسافرة — سليمان العيسى

الشوق يبحر — ساجدة الموسوي

قصة

الهزيمة — هيفاء بيطار

نص

خان المرائي — وليد إخلاصي

مسـافرة

شـــعر

سليمان العيسى(*)

أُفَتِّشُ عنك في الأُفُقِ
أُفَتِّشُ في حنايا الغَيْمِ..
في الليل
الذي يَنْداحُ في عينيّ
أمواجاً
من الأَرَقِ

(*) شاعر العروبة الكبير.
- العمل الفني: الفنان زهير حسيب.

أفتّشُ عنكِ في نومي، وفي صحوي
وفي فجري، وفي غَسَقي
أفتّشُ عنكِ في كل الخُطا
وأنا أسيرُ إلى جوارِكِ
واثقاً من كل ما يأتي ..
ولو لَمْ يبقَ من خَطْوي
سوى رَمَقٍ..

أفتّشُ عنكِ
حينَ أُديرُ مفتاحي ببابِ البيتِ،
أُخفي عنه
كلَّ هواجسي، قَلَقي

مُسافرةٌ؟
متى تأتين؟
ينهمر السؤالُ غَمامةً،
أنْهَدُّ فوقَ عَصايَ
أبحثُ في ضَبَابِ رُؤايَ
عن خيطٍ
من الشفقِ
أسافرُ في صَدَى الكلماتِ
لا أعني سوى كلماتِنا للريحِ
تذرونا ونحن نسيرُ
في الطُّرُقِ..

نُبعثِرُ هذه الدنيا على أقدامِنا
في ضحكةِ الأطفالِ أحياناً
وفي النَّزَقِ

أفتّش عنكِ ضاحكةً
وغاضبةً..
متى تأتين؟
ينهمرُ السؤالُ
غمامةً سوداءَ في حَدَقِ الحنينِ إليكِ،
في حَدَقي..

أفتّش عنكِ في الأشعارِ



أحكي وحدتي فيها
أقُصُّ فراغَ أيامي
إلى الوَرَقِ

متى تأتين؟
سؤالٌ.. مرةً أخرى
يعودُ غمامةً تجتاحني
أنْهَدُّ فوقَ عصايَ..
أبحثُ في الضبابِ المُرِّ
عن خيطٍ من الشفَقِ

متى تأتي؟
ستأتي ذاتَ يومٍ
- إطْوِ أسئلةَ القصيدةِ -
سوفَ تَطْلُعُ من كتابِ حنينِكَ
المذرورِ أسئلةً على الوَرَقِ

أُفتش عنكِ.. لستُ أمَلُّ
في نومي..
وفي صَحوي..
وفي فجري..
وفي غَسَقي

واعرفُ .. أنتِ قادمةٌ
يقولُ كتابيَ المذرورُ
أسئلةً على الأُفُقِ

الشوق بحر

شعر

ساجدة الموسوي(*)

أيها البحر ما أجملك

من حبالك ازرقاق العيون

وفي الليل من كحلك؟

دعوت فيا لهف روحي إليك

وياشوق بنت العراق

(*) أديبة وشاعرة من القطر العراقي الشقيق.

- العمل الفني: الفنان علي الكفري.

إلى ليلة منذ ألف تحن إليها
لتبحر هائمة كالندى والمدى
فوق مائك أو ساعديك

❖❖❖

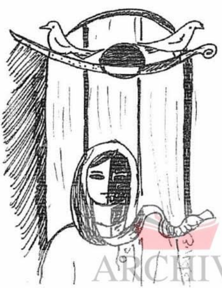
دعوت أميرات بابل
دعوت صبيات أوروك
والحاملات القرابين يوم خميس النذور .
ليحملن في موكبي
نسمات صبا الرافدين
وآس وشمع وضوع البخور .
دعوت النجوم
ليحملن في ليلة الحب هذي
قلائد شمس العراق...
وقطعة ماس
من سماء العراق
فكل الدفوف تدق
وكل القلوب ترق
ليومك يابحر
كل خيلي
وليلي سراح
وأنت المليك...

❖❖❖

فهبني مدى
فيه أنسى الجراح
فذي ليلتي منذ ألف
وقلبي انتظار ...
قميصك برد
وقلبي اشتعال
أتكفي مياهك إطفاء ناري
وحر اشتعالي؟
ربما ليس تكفي
بل وماء الدنا ليس يكفي
إذا استعرت جمرة في فؤاد حزين
ليس يطفؤها غير إنصافها
من يد الظالمين ...

❖❖❖

أجل أيها المتوسط قلبي
تنهد حزن المساء
سمائي دموع
سماؤك ماء
كلانا بأمواهه ظامئ
والمدى حرقة واغتراب ...
أنبحر يابحر صوب العراق ...



أتدري أيها البحر

كيف ينام العراق؟

جائعاً موجعاً نازفاً وحزين

ظامئاً حاسراً واسير

كيونس في حوت هذا الزمان

كيوسف في بئر من أنكروه

أخا أو خليل ...

ولكنها النار صارت أليفته

كلما ازداد فيها اللهيب

يقول لها : ازددت بَردا

فكوني سلاما ...

❖❖❖

تنهد حزن المساء

أتبحر يابحر صوب العراق ...

أنا اشتقت أمي

ووجه أبي..

أنا اشتقت أهلي وذي ليلتي منذ ألف

وقلبي انتظار ...

❖❖❖

بكيت على نخلة

رجفت تحت قصف العدو ...

هزها الروع ...بل هز أطفالها

فغادرت الطير أعشاشها

ومضت لبلاد بعيدة...

أبت أن تعود ...

❖❖❖

غريب هواي

أنت مثلي غريب

تلك نار الحروب

أذي ليلة البحر

أم ليلة الجرح

كيف اجتمعنا

بهذا الزمان العجيب؟

❖❖❖

تقول ابحري

فنارك لي ستضيء المدى

اصعدي فوق موجي

إلى ما تشائين من أرضين

أحقاً تقول؟

أريد بلادا

لا أرى فوق وجنتها

أثراً للدموع

ليس تعرى

وليست تجوع ...

بلاداً بحجم بلادي

لها قمر كل يوم أراه

وشمس تشعشع بالكبرياء

أتأخذني لبلاد

ليس فيها حراب ...

ليس فيها خراب ...

قال سمّي البلاد التي ترغبين

ولكنني لن أسمي

سوى وطني ...

❖❖❖

أنت يابحر مثلي غريب

ومثلي حزين

فاعطني دسر قلبي

لعلي أؤوب

إلى بيت روحي الشآم

هناك على صدرها الياسمين

أنام وأحلم .. أحلم

بالعيد يأتي إلى وطني ..

عندما يرفع الغاضبون الحراب

والدماء تشع

قناديلها في الدروب ...

بما سال من دمه

في الثرى

والكرى

والوهاد ...

❖❖❖

الهــزيمــة

قصـــة

د. هيفاء بيطار(*)

كان مضطرًا لقتلهم كل يوم في خياله، كي يشعر بحريته، حين انتبه للمرة الأولى رغبته العميقة المدفونة في اللاوعي- تعلن عن نفسها بلا ذرة خجل أو ندم، إنه يرغب بموتهم كي يدشن حريته استفظع أفكاره الإجرامية، وعنّف نفسه بقسوة على رغبتها الشاذة، أيعقل أن يكون سويًا وهو يتمنى موت أهله! خاصة أنهم أهل شرفاء، تفانوا في تربية أولادهم، وأهدوهم مالهم وعمرهم، ثم لاذوا بخريف عمرهم لايرغبون بشيء من الحياة سوى بتقدير وعطف أولادهم.

(*) أديبة وروائية من سورية.

- العمل الفني: الفنان محمد الوهيبي.

يعمل فريد مُدرسًا في مدرسة ابتدائية، يحب تلامذته الأطفال، وهم يحبونه وينادونه أحيانًا بابا فريد. يعيش فريد مع والديه العجوزين اللذين يقتربان من عقدهما الثامن، وعمته العانس التي تقترب من عقدها التاسع. البيت المتواضع ملكٌ للعمة وأخيها - والد فريد - لايستطيع فريد الانفصال عن العجائز والاستقلال بمنزل خاص به، لأن راتبه الضحل بالكاد يكفي مصروفه الضروري.

فريد مولعٌ بالأناقة، يحب دومًا أن يكون مظهره حسنًا وجذابًا واستطاع أن ينتزع لقب المدرّس الأنيق في المدرسة، ووسط رفاقه، إذ لديه خبرة طويلة في سوق الألبسة المستعملة إذ صار خبيرًا بالأقمشة وأنواع الصوف، وربطات العنق، وحتى الأحذية، فذات يوم وُفق بحذاء من الشامواه البني، حذاء رائع الجمال، أنيق وفخم، وحين وصل فريد إلى منزله وقلبه يخفق سعادة بغنيمته، وجد ورقة مجعدة داخل الحذاء، كتب فيها، بأن هذا الحذاء سعره ألفا دولار، وهو خاص بالكونت الفلاني المقرب من الأسرة المالكة البريطانية.. لأيام طويلة شعر فريد شعورًا غريبًا، أحس أنه الكونت، وبأنه رجل مهم ثري وذو شأن، ثم صار يتخيل مبتسمًا رحلة هذا الحذاء من القصر حتى تلك البسطة الفقيرة في سوق الألبسة والأحذية المستعملتين..

لم يسمح فريد للثياب الرخيصة أن تخذله أبدًا، بل صار انتصاره الوحيد في الحياة هو مايحققه من نجاح في تدريس التلاميذ الصغار، ونجاحه الباهر في سوق الألبسة المستعملة. محور حياته العجائز الثلاث؛ يشعرونه أنهم يفعلون الأشياء لأجله، الطعام الذي يحبه، عصير الشمش المُبّرد، ومربى السفرجل بشرائحه الكبيرة القرمزية اللون. إنه مكبّل بأفضالهم عليه، خاصة أنه لايساهم إلا قليلاً في مصروف البيت. فراتبه الذي لايتجاوز المئة والعشرين دولارًا في الشهر، بالكاد يكفي حاجاته الضرورية.

رفاهيته الوحيدة في الحياة تدخين الأركيلة، ولعب الورق، مع شلة من أصدقائه المحبطين مثله، الفاقدي القدرة على الحلم..

بعد سنوات من العيش المشترك مع العجائز الثلاث، استغرب فريد التحولات العميقة التي تحدث في روحه، فوجد نفسه أسير حالة تمّرد عاصف، أشبه بريح غاضبة حولّت صرح أخلاقه وضميره إلى رماد.. وأحالت كل القيم التي نشأ على تقديسها: حب الأهل واحترامهم احترام كبار السن إلى حد تقديسهم... إلى ما هنالك من قيم راقية، كل هذه القيم تحولّت إلى مجرد هيكل فارغ من المعنى، إلى حطام.. واعترف بعد صراع شرس مع أخلاقه المتآكلة بسموم الشيخوخة، إنهم



يخنقونه بوجودهم، وأنه يعجز تمامًا عن خلق تصميم خاص لنفسه أساسه الحرية.

يستيقظ فريد، وقبل أن يدخل عالم الصحو، تختنق أذناه بكلام العجائز، بصوتهم البطيء المتقطع، كأنه يتعثر بشيء، وحديثهم الأبدي عن أمراض الشيخوخة. يحسّ منذ الصباح بنفاذ صبر، وأن صدره امتلأ فجأة بغبار يعجز عن طرده، في البداية كان يبادرهم بالسلام الصباحي، ثم أحس بعجز حقيقي عن التفوه بتلك العبارة الآلية العفوية: صباح الخير! بل صار منذ الصباح يصرخ بوجوههم المجعدة: اخفضوا صوت المذياع والتلفاز..

فيعترضون: لكن الصوت غير مرتفع!

فيزعق: بل مرتفع جدًا، إلى حد أكاد أصاب بالصمم.

فيردون على كلامه بحزن لايخفى: طيب نريد أن نسمع.

ماذنبهم إذا خفّ سمعهم مع الزمن؟ كم مرة دخل إلى المطبخ ليُعّد قهوته. فيجد طقم أسنان أحدهم بجانب علبة البن، وذات يوم وجد طقم الأسنان ملامسًا لصحن الجبنة، فجن جنونه، وتخيل أنه يخنقهم واحدًا بعد الآخر، بلا رحمة.. لكنه يجبر نفسه دومًا على كتم غيظه.. عارفًا أن الحل الوحيد هو أن يستقل عنهم ويعيش وحده، يأه ماأروع الحرية يافريد! يحدّث نفسه وهو منساق لأحلام يقظة

غنية: ما أروع أن يعيش في شقة أنيقة صغيرة يملكها، تخصه وحده، يمشي فيها عاريًا يغني، يصفّر، يتحدث بالهاتف ساعة يشاء وبصوت مرتفع، دون أن يشعر أن آذانهم أشبه بلاقطات الصوت، تتلهف لسماع كل كلمة يقولها.

ياه يافريد ماأروع أن يكون لك منزلك الخاص، تستقبل فيه امرأة، أجل امرأة! ياسلام كيف تتحول المرأة في هذا البلد إلى مستحيل.. كم من الليالي مرت، وهو يحتضن وسادة، مفرغًا رغباته وأشواقه وهو يعصر الوسادة، ثم يبللها بدموع خيبته- وهل ينسى ذلك الصيف التعيس، حين انتظر يومًا بعد يوم، وأسبوع بعد أسبوع، أن يلبي العجائز الثلاث دعوة أحد الأقارب ليزوروهم في مصيف جميل.. العجائز الثلاث لايرغبون بترك البيت، ويخشون على صحتهم من برد المصيف، لكن فريد استبسل في إقناعهم بأن هواء الجبل سوف يفيدهم، هدّه الكلام، بل صار يتمنى لو يصفعهم كي يقتنعوا، ويتخيل أنه يوثقهم من أيديهم بحبال، ويقودهم عنوة إلى المصيف.. وأخيرًا اقتنعوا، وسافروا..

بلبله شعوره بالحرية، لم يصدق أنه وحيد في البيت! ياه أي سحر للوحدة..

كانت مشاعر انجذاب قوية قد نشأت بينه وبين أرملة تكبره بست سنوات. جميلة ومثيرة، ويلوح على وجهها عذاب حرمان مديد من عالم الدفء والرجل... دعاها إلى شقته تمنعت قليلاً، بينما عيناها تفضحان شوقها العميق له.. وتمكن أخيرًا من احتضان امرأة من لحم ودم، بدل الوسادة! لكنه، ورغم سعادته بانتصاره العظيم- احتضان امرأة- فإن سعادته كانت مغشوشة، إذ كان يشعر كل لحظة بظلهم يقطع عليه نشوته، واستمتاعه، ويرى كيفما تلفّت أشباحهم وأغراضهم، ويحس بنظراتهم الفاترة المؤنبة، تطل من عيونهم التي أطرّتها القوس الشيخية الرمادية، والملتحمة الشاحبة المجعدة، عيون تجلده بنظرتها المؤنبة:

اتزني يافريد! ألا تخجل من علاقتك الآثمة؟ أتدنس بيتنا الشريف بصحبة امرأة لايربطك بها رباط شرعي.

يعجز عن طردهم من خياله، فهو يتنفس وجودهم باستمرار، وحين عادوا من المصيف انتابه شعور غريب حين رآهم، إذ بدا له أن السنين لاتهرمهم بل تهرمه، فهاهو على أعتاب الأربعين، عاجز عن الانفصال عنهم، لايمكنه أن يستأجر بيتًا ويتزوج! كم يحس بالألم والإهانة وهو يعي كم يحب الأطفال، ويتمنى لو يصير أبًا.. لكن الحياة هزمته، وأجبرته على تجاهل رغبته القوية بالأبوة.

مع الوقت صار يقع فريسة نوب عاصفة مباغتة، أشبه بحالات من نفاذ صبر شامل،

فينفجر بصراخ وقح ولأبسط سبب، وغالبًا دون سبب.

يصرخ بهم بوقاحة من مجرد سؤال يوجهونه له.. وتحلل مع الزمن من قواعد السلوك والاحترام ولم يعد يشعر بأي ولاء لأحد، ولابضرورة مراعاة أحد.. بل إن قهره المعيشي ولا إنسانية وضعه، وعمره الذي ينسل عامًا بعد عام، وهو يشارك العجائز حياتهم جعله هذا الوضع التابع والمهين وقحًا وشرسًا لدرجة كان هو ذاته، يستغرب مايصدر عنه، فكم من المرات ردّ على لطفهم بالإهانة والتجريح، ثم يعصره الندم لأيام، ويحاول أن يعوّض لهم بنوب مفتعلة من الاهتمام بهم، والسهر وسطهم ومحادثتهم لكن سرعان ما تنفد طاقاته، ويعود لتشنج غضبه ورفضه لهذه الحياة.

خاف أن يفقد أعصابه مع الوقت، فلم يكن يشعر باستقلاليته وإنسانيته إلا حين يتشاجر معهم بل صاروا ضحايا غضب روحه الملتهبة والمسحوقة، فإذا تثاءب أحدهم شعر بغضب عاصف، وإذا أصاب أحدهم الزكام واضطر أن يتمخّط مرارًا، انتفض ساخطًا لاعنًا عيشه الحقير، وما عاد يطيق الجلوس معهم في الصالون، وهم متسمرون في وضعية تبدو له أبدية أمام شاشة التلفاز يتابعون برامج لايطيقها، ويكفي أن يكبو أحدهم ويصدر شخيرًا، حتى ينفجر غاضبًا، ويصرخ: لماذا لاتغفون في فراشكم..

أحيانًا يقضي وقتًا طويلاً ينقل نظره بين وجوههم الرخوة، بتجاعيد الشيخوخة، ورقابهم المتهدلة، فيصل لنتيجةمؤكدة دومًا أنه يرغب بتفجير الدنيا.. بل صار يخاف إلى حد الذعر أنهم يمثلون له مستقبله، وأنهم مرآة حياته... وهاهو يحرق سنوات شبابه بحياة تافهة رتيبة ليس فيها أية بهجة، لايشعر بإنسانيته، وقريبًا سيجد نفسه عجوزًا مثلهم..

كم نخر الحرمان روحه وجسده، كم يحسد الأوروبيين، حيث تتمكن مراهقة من اصطحاب عشيقها إلى غرفتها، فيما والديها في الصالون يستمعان مبتسمان، لشهقات نشوتها..

يتساءل بغيظ والدموع تتزاحم في عينيه: أهؤلاء بشر، ونحن بشر!! ما الذي يجرح العجائز إذا أحضر عشيقته إلى غرفته.. إن الأرملة تنتظره بشوق، كلاهما يبحث عن مكان، عن مجرد سرير وأربعة جدران.. كم يبلله الخجل حين أجبرهما الحرمان أن يمارسا الجنس واقفين في بناء على الهيكل- ذات ليل- وكيف انتفضا مذعورين معتقدين أنهما بوغتا لكن الضجة التي اقتحمت التحامهما كانت من جرذ.. في تلك اللحظة حسد الجرذان والقطط والحيوانات على حريتها!.

أكثر مايؤلمه أنهم يسخرون من رغبته بالاستقلال عنهم، يقولون له صراحة: نحن

نوّفر لك السكن، ولانطلب إليك أن تدفع أية فاتورة.. وأنت تقابل أفضالنا وعطاءاتنا بالإهانات!.. المساكين، يضطرون لهذا الكلام دفاعًا عن كرامتهم، حين ينفجر بوجوههم ساخطًا، متأففًا من ضجيج التلفاز، ومشمئزًا من منظر أقدامهم البشعة المشوهة التي يرفعونها ويسندونها على كرسي صغير وهم يتفرجون على التلفاز، يعجز عن تحمل منظر أصابع أقدامهم المشوهة، بأظافرها المتخشبة من الفطور، وكعابها الخشنة المشققة.. أحيانًا تمر أيام، وخياله يعذبه بصور أقدامهم!.

ماذنبهم إذا غدوا بشعين ومقرزين في شيخوختهم!

ماذنبهم إن كانت محاولة أي منهم لقياس ضغطه بالجهاز الصغير الذي يعمل على البطارية والذي يصدر صوتًا كالصفير، يجعله يفقد صوابه من الغضب!.

أينتظر موتهم حقًا كي يدشن حريته!.

سعادته أن يناموا باكرًا، بل كان رغم نعاسه يجبر نفسه على شرب عدة فناجين من القهوة كي يسهر، بمعنى كي يقضي أطول وقت مع ذاته متحررًا من وجودهم.. غير متشوش بحضورهم وأصواتهم وآهاتهم وتنهداتهم.. يحتاج من وقت لآخر، أن ينقي روحه من سموم حبهم العائلي!.

ما عاد قادرًا على تحمل وجودهم الذي يعني له فشله، وترسّخ انهزامه في الحياة.

وما صار يقلقه حقًا، ليس إحساسه الدائم أن أعماقه مكبّلة، وأنهم حاضرون في دائرة وعيه حتى لو هرب منهم إلى آخر الدنيا، بل لأنه صار بالفعل عاجزًا عن الرغبة بشيء، وعن حب شيء، لكأن شيخوخة الروح تُعدي، لقد صار مثلهم، مُطفأ الرغبات، لاشهوات لديه، ضمرت غدد الحياة فيه، ونسي أنه شاب، فالحرمان المديد، والانتظار اللامجدي، أو صلاه لحالة من الزهد.

لكن كم من اللحظات النادرة، المنفلتة من جحيم غضبه، كم هي نقية تلك اللحظات، حين تصفو نفسه، وتتحرر من الغضب والحقد والرفض، ينزوي بنفسه مُطرقًا بخجل، متسائلاً من أعماق وجدانه: أينتظر موتهم حقًا!! أهو حقًا سيِّئ وعاق لهذه الدرجة!؟ أم أن نمط الحياة البائس واللاإنساني، وراتب الاحتقار في هذا البلد، يُجبر الكثيرين للحلم بموت الأهل- الجيل الأول- كي يعيش الأبناء! فالحياة لاتتسع لهما معًا، كلاهما ضحيتان مسكينتان، ظروف لاإنسانية تجبر الأبناء أن يظلوا تابعين للأهل مدى الحياة، وأحيانًا، العكس يكون الصحيح!.

كم يحس بالمهانة والعار لأنه لايستطيع الاستقلال بحياته عنهم، فراتبه كسيح وعاجز، والقدر يسخر منهم ومنه، فيطيل عمرهم، ويراكم سنواتًا زائدة في عمرهم،

وتبدو حالتهم الصحية ممتازة ومستقرة، أما هو فقد دخل بامتياز خانة مرضى القلب المصابين بنقص التروية وارتفاع الضغط الشرياني!.

إن سنوات عمرهم الزائدة أشبه بجدار يزداد ارتفاعًا عامًا بعد عام، جدار يعزله عن أحلام شبابه، بأن يكون لديه منزل وزوجة وأطفال..

وحده فزع ليلة الزلزال جعله يصاب بذعر حقيقي، ويعيد فهمه لحياته، فقد استيقظ أهل المدينة الرابعة فجرًا على هزة أرضية عنيفة، للحظة مرّ خاطر خبيث بذهنه، إن قلوب العجائز ستعجز عن مقاومة ذعر الهزة الأرضية، رآهم، كيف يتدحرجون على الدرج مذعورين، بدا منظرهم مضحكًا رغم أنه يرتعش من الخوف وهو يسمع ضجيج سقوط اللوحات والصحون..

لم ينتبه أنه فقد الوعي، وسقط عند العتبة الأخيرة للدرج.. حين فتح عينيه أحسّ أنه طاف في فراغ.. سرير غريب، وغرفة غريبة، ووجوه حفظها بتفاصيل تجاعيدها.. وجوه محبة تحدق به بحنان.. أدرك أخيرًا أنه في المشفى، تقدم منه الطبيب ليخبره أنه فقد وعيه وهو ينزل الدرج ليلة الهزة الأرضية، وبأن حالته ليست بسيطة بل يحتاج لجراحة في قلبه..

أغمض عينيه هاربًا من وجه الطبيب ووجوه العجائز، مستسلمًا برضا تام للهزيمة.

❖ ❖ ❖

خـــان المــرائي

نــص

وليد إخلاصي(*)

بُني الخان خارج المدينة القديمة، فأصبح مع مرور السنين مركزاً لحي أهل تجمعت من حوله المباني والأسواق الصغيرة وتفرعت عن موقعه أحياء أخرى، كان في بدايته يستقبل المسافرين القادمين من أطراف الدنيا ليأويهم مع حيواناتهم ثم ما لبث بعد عقود كثيرة أن تحول إلى سجن أحدثته سلطات غريبة سميت بين الناس استعماراً، وصار يحتجز الخارجين عن القانون من الذين يقاومون وجود تلك السلطات بالسلاح أو بالكلام.

(*) أديب وروائي وكاتب سوري.

- العمل الفني: الفنان زهير حسيب.

ومع تقدم البناء الأثري بالعمر صنّفته إدارة الآثار من العاديات التي يجب الحفاظ عليها وسمحت باستخدامه كمركز اجتماعي، فانتهى به الأمر في السنوات الأخيرة إلى مقر للجمعية الأهلية لإحياء ذكرى الراحلين، وكان واحداً من أعمال تلك الجمعية يتمثل في إقامة حفلات تأبين فصلية للراحلين من أهل المدينة والذين تتجاهلهم عادة الهيئات الرسمية والنقابية والتجمعات الأخرى، ويفسح المجال للجهات والأفراد للاحتفاء بذكرى من يشاؤون.

واحتشد في ذلك اليوم جمع كبير من أهالي الراحلين وأصدقائهم وعدد من رجال الإعلام والفضوليين الذين تعودوا على ملاحقة أخبار الاحتفالات والتجمعات على اختلاف أنواعها، وكان صيف المدينة الاستثنائي قد دفع بالجمعية إلى إقامة الحفل في حوش الخان المتسع كملعب والسماء الصافية تظلله وتتنزل عليه هدوءاً ساد صفوف الحاضرين، وتقدم من المنصة مسؤول في الجمعية مقدماً المتحدث للجمهور بوقار يليق بالمناسبة فتعزز الصمت في الساحة وما لبث الخطيب أن اخترقه بقوله:

أيها الحضور الكريم، أسرة الفقيد الأستاذ الدكتور سمعان الأحمر، أصدقاءه وزملاءه، وكل من عرف الراحل الكبير وأعجب به.

قضى البروفسور نحبه وهو في ذروة العطاء العلمي، رحل الرجل الذي وهب نفسه وأيامه لخدمة العلم والجامعة،وكان نموذجاً يقتدي به طلابه في حب المعرفة ومتابعة كشوفها العلمية الهائلة، ولم يكن الراحل أستاذاً للفيزياء فحسب بل كان ينقل إلى دروسه ما يكتسبه في كل يوم من مشاهدات وقراءات في مملكة المعرفة العلمية وفي عالم الإنسانية أيضاً، لقد كان فقيدنا خزانة فتحت أبوابها لكل متعطش وباحث فلم يبخل على أحد بما كان يكتسبه هو، وكان العطاء طبعه والتعاطف همه،ولم يتجاوز أحداً من زملائه في الجامعة تزلفاً لسلطة أو تعالياً على غيره من الذين تسللوا إلى الجامعة بشهاداتهم التي حصلوا عليها لأسباب لا علاقة لها بالجهد والتعب أو لأمور سياسية بحتة . كان الراحل في التواضع يعيد إلى الأذهان سيرة العلماء الكبار في التاريخ البشري، وكان في الإنتاج المتواصل يملأ بأبحاثه مؤلفات عديدة ويدفع بالمجلات العلمية إلى إبراز مقالاته، ولطالما سجلت المراجع الكبرى إحالات إلى ذكره كواحد من اللامعين في مجالات مختلفة كعلوم الفضاء والكمبيوتر وأمور أخرى، هل أقول إنه رفع رأس البلد عالياً، كما أذكركم بأنه اختار العودة إلى موطنه بعد حصوله على الدكتوراه في العلوم رافضاً عروض جامعات ومعاهد أبحاث عالمية للعمل فيها، هل نقول إن حب الوطن داء لا شفاء منه؟.



ربع قـرن مـن الـتـعـلـيـم والبحث، إلا أنه لم ينل منصباً ما، وكان عدد من تلاميذه أو من زملائه الأصغر سناً قد أصبح رئيساً للقسم أو عميداً للكلية أو رئيساً للجامعة ، إلا أنه (رحمه الله) بالرغم من تخلصه من طموح إلى منصب أو مكانة أو وظيفة مهما كان شـأنهـا فـقـد كـان يتـمـتـع بمواصفات تؤهله دوماً ليكون الأول في أي مكان وجد فيه، ويبـدو أ ن ابتـعـاده عن أي مسؤول كبير أو مركز قوة أبقاه بعيداً عن أية احتمالات في ترقية أو تكريم لائق، إلا أن وجوده في مـسـاحـة الظل المحلية لم يثنه يوماً عن مواصلة أبحاثه وجهوده في غرس العقلانية وحب المعرفة في نفوس طلابه، وتحولت القوانين الفيزيائية والمعادلات الرياضية في دروسه إلى شيء أشبه بمقاطع الشعر ونماذج الحكم ومقولا ت فنية يرددها الطلاب في اجتماعاتهم وفي خلواتهم، وقد بلغ الفقيد حد الغرام بالعلم في كل أنواعه وتجلياته فكان أكثر من أستاذ في الجامعة وبات مصدر إشعاع ينير درب الكثيرين كما أنه يثير قلق عدد من الذين يتخوفون الحقائق العلمية ، ولطالما ردد الراحل مقولته الشهيرة وهو يهتف أنه ما من شيء قاطع في الحقائق المتداولة إلا أن الذي لا نقاش فيه هو حتمية النزاهة في التفكير والبحث العقلاني عن الحقيقة.

لم أحظ أيها الحضور الكريم ، بشرف صداقة الفقيد ، ولكن موقعي كموظف في المكتبة التي كان يتردد عليها منقباً في الكتب والدوريات قربني منه، فأثارتني شخصيته البسيطة كسطح البحر وهو يخفي من تحته كنوزاً وأسراراً لا حد

لروعتها، ولم يبخل علي في لقاء قصير يستريح فيه عندي ويتحدث إلي ويعطيني فرصة لتبادل الأفكار، فكانت لي أفضل زمن أقضيه وأنا بصحبته أكتسب في كل مرة فوائد تفوق أي شيء عرفته من قبل.

أصدقاء العلم ، ولم يمنعه انهماكه في عمله من الالتحام بأسرته وأهله، فكان الزوج والأب والقريب الذي لم يتوان لحظة عن رعاية الأقربين ومنحهم الحب والأمان ، فلم يكن العالم إلا الإنسان الحقيقي، لذا فإننا نقف أمام ذكرى رجل شكلت سيرته تياراً خفياً في بحيرة حياتنا فكان كشريان سري يغذي أرواحنا، فهل يكفي إظهار الاحترام الكامل لتلك الشخصية النادرة كي نحيي ذكراها، أم أنه يجب أن يكون ملهماً لنا في اختيار الطريق الصحيح؟

لقد رحل الدكتور سمعان، لذا علينا أن نمعن التفكير في اللحظات التي سبقت موته كان الفقيد قد أحس بألم مفاجئ داهم أحشاءه فحسبه طارئاً لبرد أصابه، وعندما اشتد عليه الوجع نادى على مساعده في المكتب كي يستدعي طبيباً أو أن ينقل إلى المشفى، وجاءت سيارة الإسعاف بعد نصف ساعة. احفظوا هذا الرقم أيها السادة نصف الساعة أي ما يساوي الثلاثين دقيقة مضت لإنقاذ حالة مرضية طارئة. وانتقل المريض إلى المشفى الحكومي لتجرى له عملية جراحية لاستئصال الزائدة، إلا أن الزمن كان قد تجاوز حده فقضى الدكتور العالم نحبه. وهكذا أيها الحضور الكريم يرحل رجال كبار لأسباب أصغرها الإهمال والتماهل، إنه قضاء الله وقدره ولا ريب في ذلك، ولكن يحق لنا التساؤل عن سخرية الأقدار في مثل هذه الأحوال، فرجل كفقيدنا قد اجتمعت فيه خصائص العلم والدقة واحترام الزمن وكان من قلة من الناس الذين استدعوا إلى الوطن جانباً من تقدم الكشوف العلمية العظيمة ، فإذا به يذهب ضحية لضعف الإحساس بالزمن . أفلا يثير الحزن على رحيل عالم جليل أسفنا على واقع رخو في مؤسساتنا التي يشكل الطب جانباً خطيراً منها؟ ومن يدري إلى أية جوانب أخرى وصل ذلك التراخي؟

أيها الحضور الكريم ، لا أتكلم نيابة عن أسرة الفقيد التي عقدت المفاجأة لسانها فعجزت عن رثاء رمزها، بل أقف أمامكم لأتكلم نيابة عن المؤمنين بأهمية العلم والعلماء في بناء مستقبلنا ونيابة عن الخائفين على ذلك المستقبل، كما أدعو مؤسساتنا ومسؤولينا إلى الأخذ بناصية العلم في كل خطوة وعمل، وأدعو الله أن يغمر الراحل برحمته وأتقدم بالشكر إليكم.

وانبرت شابة تقدمت من المنصة بحديثها قائلة:

أهل الفقيد سلام البغدادي، أصدقاءه ورفاقه، أيها السيدات والسادة.

لم تجف دموعنا بعد، فهل جفت دماء المغدور، وهل طويت صفحة الجريمة على براءة القاتل؟ أيها الحضور الكريم ، أغلبكم لا يعرف الفقيد، لذا ، فأنا سأحدثكم عنه، سلام شاب رقيق أحب الموسيقى والشعر والناس، ولم تتح له الحياة فرصة في تأكيد ذاته وإظهار مواهبه التي ارتسمت نبلاً على وجهه، فغادرنا مسرعاً قبل أن يكمل ربع قرن من عمره الحزين، كان يستعد لإكمال السنة النهائية من كلية الطب فعالجه مبضع الغدر ممزقاً أحلامه وحبه الجميل، ويبدو أيها الحضور الطيب أن فقيدنا قد ارتكب جرماً وهو يبني صرح الحب لفتاة بادلته المشاعر بصدق نادر المثال فبات الثمن غالياً دفعه المحب النبيل، وكان كالأزهار النادرة تُقطف عادة قبل الأزهار الأخرى.

أيها الحضور الكريم، جاء سلام البغدادي من بلدة صغيرة محملاً بالآمال فتفتح قلبه بعد سنين لحب صبية سحرها فيه تفوقه وحيوية علاقاته في الكلية وكذلك رقة مشاعر تجلت في نشاطات ثقافية شارك فيها، وباتت العلاقة بين طبيب المستقبل وطالبة الآداب التي سحرت بجمالها الزملاء والأساتذة، حديث الجامعة في الاحترام والتقدير لحب لم تشهد مثله في تاريخها، وكانت القصائد التي يكتبها البغدادي لحبيبته أشبه بالمنشورات وهي تنتشر بين صفوف شباب وشابات من طلاب الجامعة يحتفظون بها ويتداولونها في السر والعلانية.

كان حلم الفقيد أن يعود إلى بلدته ليقدم الخدمات لأهلها، فشاركته الفتاة طموحه معلنة أنها ستكون حيث يكون وأن موطن الحبيب هو وطنها، وفي الفترة التي كان الحبيبان ينسجان فيها سجادة الأحلام، كانت تحاك للشاب مكيدة العمر وللفتاة مصيبة الضياع، فأية مأساة كتبت على الحب! وحكاية المأساة انطلقت من رجل اصيب بحب التملك، بعد أن رأى الفتاة حبيبة سلام، اتخذ قراراً بالزواج منها، والرجل هو ابن لواحد من أعيان المدينة إلا أنه فاق والده بالثروة فكان واثقاً من أن أية امرأة يطلبها سترتمي في أحضانه، وتقدم بالطلب فرفض، فعاوده مدعوماً بالهدايا لكل أفراد العائلة فلم يلق القبول وردّت عليه، فازداد إصراره بهوس تجلى في ملاحقة الصبية ومتابعة أخبارها، وعندما علم أن شاباً ما زال طالباً هو الذي يشكل العقبة، أخذ قراره في إزالتها، وهكذا كانت المؤامرة ، أيها المجتمعون في حرم التاريخ، السماء تبارك الحب وحكمة الطبيعة تتجلى في رعاية الحب وقوانين البشر ترعى لقاء الأحبة، وأما الحقد والتملك الطاغي والكبرياء الجوفاء فلا تعرف سوى الأذى وتحطيم القلوب ، وهكذا كانت المأساة.

سيـداتي وسـاداتي: وفـي ظلام ليلـة انطلقت سيارة شاحنة بجنون مبرمج تلتهم المسافات وهي تتجه إلى الهدف المطلوب ، وكان سـلام البـغـدادي هـو الـهـدف، وكـان سلام عائداً إلى غرفته حاملاً جوهرة الحب في صدره فاجتاحته الشاحنة كعاصفة اقتلعت قلبه ونثرت دماءه فلم تستطع الظلمة إخفاء ذراتها المتناثرة كالهباء، فهل أسدل الستار على المأساة.

وأنا أتساءل مع أنصار الحب والعدل عن معنى تلك الجريمة التي ستقيد في نهاية المطاف ضد مجهول، وقد نفشل أيها الحضور الكريم في إدانة القاتل الحقيقي لأن قدراته قد فاقت احتمال الاتهام الذي دار من حوله ثم تبخر، إلا أننا نملك الحق في توجيه الاتهام إلى قتلة الحب في كل زمان ومكان وإن كنا عاجزين عن إطلاق الأحكام، وعلينا أن نشجب دوماً سلوك التجبر عند الذين يحسبون أن ما يشتهونه سهل المنال ولو أدى إلى قهر الناس وسفك الدماء. وإذا ما أفلت القاتل من يد العدالة فإن الضمائر الحية لن تغفر فعلته المخجلة، وستظل اللعنة تلاحق أمثال تلك الجرائم إلى يوم الدين، لقد غاب الراحل جسداً لكن فقدان حضوره العذب وجمال مشاعره النبيلة ستمنح غيابه مرارة لن تفارق أهله وأحباءه ، ونحن إذ نطلب الرحمة لفقيدنا الغالي نطالب بالحذر كل الحذر من طفيليات المجتمع التي لم تكتف بامتصاص خيراته بل ذهبت بعيداً في قطف أجمل أزهاره بقسوة تذكرنا بقانون الغاب.

أيها الحضور حزانى ومستنكرين ، لندع الله أن يمدنا بالصبر لاحتمال كارثة حرماننا من الراحل العزيز والتي تعادل فجيعتنا بمعرفة أن القتلة يسرحون ويمرحون، إلا أن العزاء هو في إيماننا بأن الله يمهل ولايهمل ، وصبراً جميلاً.

❖❖❖

وإذا ما جاء دور الكلمة الثالثة تقدم عجوز من المنصة منتصب القامة وجعل يخاطب الحاضرين:

سادتي، والسيدات أولاً، شكراً لحضوركم.

كان فهد الجمري فناناً سيطر على الألوان والخطوط والقماش أيضاً، لقد أنتج عوالم أدهشتنا ،وهاهو يرحل لتبقى أعماله شاهداً على خلق بدائل موازية للحياة من حولنا أو في داخلنا، ولم يكن الراحل مجرد صديق بل كان رمزاً من رموز الإبداع نتطلع إلى إشعاعه وهو يغمرنا بأمل أننا نمتلك القدرة على بناء أفضل، ولقد كرس الفنان حياته التي لم تكمل نصف القرن، من أجل فنه الذي لم يتوقف عن إنتاجه إلى أن جاءت تلك اللحظات المؤلمة لتوقفه عن العطاء.

لم يقتل فهد الجمري نفسه كما شاع آنذاك ، فهل يعقل لرجل تتفجر روحه بحب الحياة ورصدها أن يقدم على وضع حد لها؟ .. نعم أيها الأخوة فالجمري كان يعاني من الأحداث التي أرهقت روحه، فالوضع العربي بات واقعاً يرسم التعاسة على مساحة النفوس المرهفة المشاعر، وفقيدنا كان من أولئك الذين استجابوا لفعالية تلك التعاسة فأغرق لوحاته بها، كان الفقراء والمحرومون أبطالاً لتراجيدياته الملونة، وكان المناضلون من أجل حقوقهم وكرامتهم يملأون مساحات أعماله كما هم المقهورون أيضاً في الأنظمة المستبدة، وكانت عناصر الطبيعة تجد لها ملاذاً في لوحاته، كان الجمري أبداً يثور على ما هو يسيء ومنحرف عن الجمال والمنطق، فاتخذ لنفسه موقع المدافع عن القيم السليمة والمبادئ النبيلة اللتين باتتا مستباحتين في زمن التمزق العربي والاستهانة بهما من قوى متعالية في الداخل والخارج، كان الفنان فهد الجمري أجمل الغاضبين.

لم يقتل فهد الجمري نفسه ، فألسنة النيران الهوجاء هي التي نشبت في مرسمه الذي كان مقر إقامته، تسللت النار كالغدر لتلتهم الفنان، فهل كانت عقاباً لطهر روحه التي وهبها للدفاع عن كل ما هو نقي وجميل؟ أيها المجتمعون في يوم حزين كهذا ، كان الجمري قد عانى في رحلته القصيرة والمثمرة من حقد الذين فقدوا الموهبة فكانت الغيرة لهيباً قابلة بالشفقة على أصحابها، وقد هاجمته أقلام الطفيليات الأيديولوجية فلم يعرها انتباهاً، واتهمه أفراد لرؤيته المتمردة الداعية للرفض فلم يخفه تقويمها السلبي. كان صلباً أمام عصف الرياح بالرغم من رقته وتعاطفه الحميم مع الناس من حوله، وليس سراً القول بأن جانباً كبيراً من دخله كان يذهب إلى مساعدة كثيرين، وقد وقر في ذهنه أن لغيره نصيباً من إيرادات موهبته ستكون لغيره، فلم يحرم عائلة فنان عاثر الحظ ولم يبخل على جهة مناضل ضد معتد ظالم، وساهمت شهرته الممتدة في أرجاء من هذا العالم في كتابة الدراسات عنه، ويبدو أنه كتب لنا أن يكون الفنان واحداً من ممثلينا الذين نفخر بهم ،وكان الوطن يعوّل عليه وعلى أمثاله من سفراء الحضارة في تمثيل طموحنا للمشاركة في التقدم الإنساني ، إلا أن القدر كان له بالمرصاد فتوقفت الروح المتوثبة في ذروة العطاء، وبات الحزن شريكاً لمشاعرنا المفجوعة.

أيها الحضور، هل يعوضنا الأسى عن فقد فناننا الكبير ، أم أنه يدفعنا لإقامة معرض دائم لأعماله فنسعى إلى جمع أكبر قدر من أعماله لتكون للأجيال القادمة مشاعل تضيء رحلة الفن والإبداع في بلدنا؟.. لم يكن فهد الجمري ليعالج مرارة

الحياة بالغضب فحسب، بل كان تمرده متجسداً في الإبداع الذي زين جدار الزمن برسوم تغير رؤيتنا لكل ما يدور من حولنا من جمال وقدرة على تكوين المستقبل كما يجب له أن يكون، لقد رسم الراحل الواقع بعيني ثائر نبيل وفيلسوف متعمق وشاعر تغلغل في عمق الحياة. ولا يشكل استحضارنا لذكرى الفقيد في احتفالنا هذا إلا جزءاً ضئيلاً من أهميته على مستوى البلد والعالم أيضاً، وإذا كنا نطلب الرحمة له فإنه في سلوكه وعلاقاته وتجلياته قد استمطر الرحمة أصلاً ونال احترام ومحبة من تابع حيويته الخلاقة أو سمع بأخباره، أيها الحضور الكريم لنتذكر دوماً أن فقيد الجمري كان منا.

***

وبدا المتكلم الرابع بطيئاً في زحفه نحو المنصة التي وقف خلفها لوهلة وكأنه يستعيد أنفاسه وجعل يتحدث:

سيداتي آنساتي سادتي، أعلم أن عدداً كبيراً من الحضور الكريم لا يعرف شيئاً عن نعوم يعقوب، فالراحل لم يكن من نجوم المجتمع في المدينة، ولم تأت على ذكره الصحافة أو أجهزة الإعلام الأخرى، ولم يحظ في حياته باهتمام ملحوظ أو تكريم إلا يوم أحيل على التقاعد فقامت الإدارة بتقديم هدية رمزية فكان سعيداً آنذاك بغطاء الطاولة الأغباني، الذي ظل لسنوات حديث زوجته للضيوف في المناسبات القليلة وهي تشير إليه كتقدير المؤسسة لزوجها ولا حترامها لجهوده وإخلاصه.

أيها الحضور، لقد ابتدأ فقيدنا عمله في مؤسسة الخطوط الحديدية مراقباً لحركة القطارات، كان آنذاك في مقتبل العمر لم يعرف أي عمل من قبل، فشهدت المحطات المختلفة التي عمل فيها حيوية الشاب التي لم تكن لأي مراقب قبله، وبات مع مرور السنين أباً روحياً للعربات يحتوي حركتها وأصوات عجلاتها وأصوات صفاراتها وكأنها جزء من حياته، وصار راعياً عطوفاً لقطيع من أغنام يفهم ثغاءها ويرقب ارتعاشها ويحس بأوجاعها، فكادت القطارات المختلفة أن تكون أشبه بحيواناته الأليفة التي يشعر بها ويكاد أن يسميها بصفات فيها يعرف عنها كل شيء. لقد كان الفقيد نعوم يعقوب جهازاً بالغ الحساسية يفهم لغة القطارات وأنين قضبان السكة وينصت بوله كبير إلى الساعة وهي تنظم الزمن المتعلق بتواتر المركبات في الذهاب والإياب،وكان إذا ما رافق رحلة ما لقطار أحس أنه جزء منه وهو يطوي المسافات. كان هو الرجل الذي أغرم بالقطار أكثر من أي شيء وكأنه رافقه منذ لحظة صنعه إلى يوم وضعه في الخدمة وخلال طوافه في الأرجاء لاهثاً وإلى أن يعود إلى المحطة طلباً للراحة . أكانت حياة نعوم يعقوب

المبرمجة في مسار يمتد من البيت إلى مكان العمل هي التي أثرت على طبيعة وظيفته، أم أن تعامله مع القطارات هو الذي جعل نظام حياته يسير كساعة دقيقة، فذهب رفاق له إلى تسميته بنعوم السويسري فلم يعترض بل أظهر موافقته مرحباً، وعندما تجاوز الخمسين من عمره تحول نعوم إلى عمل مكتبي في الإدارة ظناً من رؤسائه أنه يستحق الراحة بعد تعب السنين الطويلة، وبالرغم من حزنه على فراق أصدقائه من القطارات فإنه تحول إلى موظف إداري يضرب المثل به في التنظيم والانتظام والابتكار، فظل الفرد النموذج في الالتزام والمتابعة الجادة إلى يوم أحيل على التقاعد.

سيداتي آنساتي سادتي، هل أحدثكم عن الألم الذي اعتصر قلبه وهو يتلقى حكم إدانته لارتكاب العمر جريمة التقدم بالسن، قال لي وهو يغادر مكتبه للمرة الأخيرة أنه ما زال قادراً على العمل فلماذا يُبعد عنه؟ إلا أن القوانين لا تعرف الاستثناء، وهكذا تحول نعوم السويسري إلى متقاعد يسعى إلى المقهى يلاقي رفاقه ويعود إلى الدار بنظام لا يختلف قيد شعرة كما كان يتبعه في سنوات عمله، إلا أنه لم يمانع نفسه من المرور سراً بالمحطة لإلقاء نظرة عن بعد على قطاراته مرسلاً تحياته إلى أصدقاء العمر القدامى، وكانت سنوات الحنين القليلة تربط فقيدنا بماضيه فتقدم له شيئاً من العزاء الذي لم يفصح عنه إلا لقلة من رفاقه، واستمرت حياة العجوز هادئة إلى أن جاءت تلك اللحظة كنتوء شاذ في مساحة ممهدة، فهل كانت حاسمة أم أنها لحظة فاجعة؟ إذ عندما كان نعوم خارجاً من المقهى وفق نظامه المحسوب متجهاً إلى الدار، كانت سيارة يحركها الجنون فلا تعرف نظاماً أو قانوناً لسيرها، فالتقى جسد الرجل الذي عرف النظام طوال حياته بهيكل العربة التي لم تعرف سوى المجون، فطار نعوم يعقوب في الهواء ليحط على الإسفلت جثة تلفها الدماء.

يا أهل هذا الاجتماع الجليل أقول لكم إن القطارات كانت لتخجل من مصير صديقها الودود، إذ إن أحداً لم يتعرف على الجاني أو أن يلتقط رقم الآلية المتوحشة أو هويتها، وبات الفقيد شهيد الفوضى والتهور الأحمق. وهكذا دفع نعوم ثمن التزامه الطويل بالزمن والحذر والانتظام، ولم يدفع القاتل ثمن احتقاره للبشر أو للنظام، من كان ذلك السائق الذي لم يدفعه الضمير إلى التوقف بغية محاولة إنقاذ عجوز قد يكون له أمل في نجاة، أهو رجل مخمور أم حدث مستهتر، أو أنه مواطن حسب نفسه فوق الطبيعة والقانون؟

أيها الحضور الكريم، لقد رحل نعوم يعقوب وفقدنا رجلاً كان الإخلاص لعمله

يسير موازياً لدقة عقارب الزمن الذي طالما احترمه إلى درجة التقديس، أفلا يستحق فقيدنا دعاء من القلوب أن يضمه الرب إلى ملكوته بعطف ورحمة.

❖❖❖

وتقدم شاب في الأربعين من المنصة ليلقي كلمة التأبين الخامسة، قائلاً:

أيها الجمهور الكريم، لم أكن من أهل الفقيد لأرثيه، كذلك لم أكن من أصدقائه أو رفاقه أو أهل قريته، بل كنت أعمل مهندساً زراعياً في وحدة إرشادية قريبة من منطقة حميدو الراعي الذي اغتالته يد الغدر والجهل، وكانت علاقتي به كما هي مع الآخرين إرشاداً وتبادل السلام، لذا فأنا أريد أن أرثي المشاعر الإنسانية التي لوثتها تلك الجريمة، وأعبر عن مدى الأسى الذي يسكن القلوب وهي تعلم بالاعتداء على الإرادة الإلهية في الخلق وتقديس الروح،كما أنقل إليكم مدى استنكار العقلاء والمؤمنين بحق الحياة لما يمكن للحقد أن يفعله وللثأر أن يقتله.

كان الفقيد حميدو الراعي أباً لثلاثة أطفال، وتوقف عن متابعة تعليمه لينوب عن أبيه العجوز في إدارة الأرض لأنه أكبر الأبناء، فانقطع إلى الأعمال الزراعية يرعى المحاصيل والحيوانات، وبدا لي أول ما التحقت بعملي في الوحدة أنه يتفوق على كثيرين من المهندسين في تطبيقه للأساليب الحديثة كالري بالرذاذ وإطعام قطعان حيواناته وفق برنامج العلف المتوازن، وهو الذي توقف عن الدراسة في مرحلة مبكرة ، وكان ذلك بفضل قراءة الكتب العلمية والتعليمية في مجال الزراعة وملاحقة المجلات المتخصصة، كما أنه ساهم في تشجيع كثيرين من أهل المنطقة على الاستفادة من إرشاد الوحدة الحكومية وتأمين أجواء مناسبة لتفاعلهم مع الطرق والأفكار الجديدة التي ستساهم في تحسين أداء المزارعين وزيادة إنتاجهم،وكان حميدو الراعي الأكثر شباباً في مجلس القرية الذي ضم شيوخها فيصغي إليه الجميع باحترام والذي زاد فيه حديثه الدائم عن ضرورة الوفاق بين جميع أفراد القرية وعائلاتها، فتأكد حضوره في السنوات الأخيرة كواحد من أبرز الرجال الذين عرفتهم القرية.

لقد رحل الرجل الذي ترددت على لسانه دعوات جديدة في نوعها، وهو الذي يسعى بكل قوته إلى إدخال الكهرباء في حياة القرية، والتي ستدخل إلى البيوت لأول مرة نتيجة لملاحقته الدائبة في الدوائر الحكومية، ولطالما تحدث عن أهمية النور لمستقبل القرية ولدعم دراسة أبنائها، وحميدو الراعي كان أول من أدخل التلفزيون إلى داره التي أصبحت مجلساً آخر ينافس دار المختار، واستقطب أطفالاً

ونساء ورجالاً فكأن فقيدنا الراعي فتح نافذة جديدة على عالم القرية المغلق، فما الذي فُتح له؟

أهو الامتنان قوبل الراعي به، أم أنه رصاص الغدر انهال عليه؟ .

أيها المجتمعون في ليل المدينة، لقد قتل حـمـيـدو الـراعـي في ظـلـمـة لـيـل ظـالـم واختلطت دماؤه بتراب الأرض التي رعاها فاحتضنت جسده.

وكما في الحكايات التي لا تصدق في زمننا هذا ، استيقظ ثأر قديم نام في رماد القرية جمراً منسياً، وكانت القرية تتأهب لمرحلة أخرى تبشر بالوئام والنمو. عشرون سنة مرت على قتيل ذهب غدراً وكان واحد من أخوال حميدو الراعي قد اختلف في الماضي مع رجل من عشيرة أخرى، واحتدم بينهما الصراع وكان خلافاً على حصان انتهى بموت الرجل وهرب الخال، وانتظرت العائلة المفجوعة سنين طويلة لتأخذ بثأرها فكان الضحية فقيدنا حميدو الراعي ، فأي شرع يجيز الانتقام بعيداً عن الاحتكام إلى القانون؟ وهل كان على أفضل الرجال أن يدفع ثمن حماقة ارتكبها آخر غيره، وقد كتبت عليه رابطة الدم بمن وقف في وجه تلك العادة الهمجية ونادى بدفن نظام الثأر في عالم النسيان.

إننا أيها الحضور الكريم لا نعترض على حكم الله في موت رجل كان من الواعدين في مجتمعهم، ولكننا نعترض بشدة على حكم البشر وقد تحكم فيهم الجهل وعمى البصيرة ورعاية الحقد والانتقام الظالم وتحجر العواطف، ونناشد الخالق العظيم أن يرعى الفقيد برحمته وأن يهدي الجاهل إلى نور معرفته، ولا حول ولا قوة إلا بالله وحسبنا الله ونعم الوكيل.

❖❖❖

وتردد رجل في الخمسين من الاقتراب مـن المـنـصـة، وإذا مـا أصـبـح أمـام (المايكروفون) تغلب على تردده وجعل يقول:

أريد أن أتساءل مع الحاضرين الكرام عن أثر القهر في نفوس البشر، كما وأريد أن أسأل لم يقهر الإنسان أصلاً؟

ولن أتوقع جواباً من أحد، بل أريد التحدث عن رفيق المقهى الذي قضينا معه سنوات وسنوات، يحتل مكاناً له في جلستنا وفي قلوبنا، لقد فقدنا منذ أشهر جلال الحزين ، وفي الحقيقة أنه لم يكن حزيناً أبداً وهو اكتسب كنيته من العائلة التي كتب عليها الحزن منذ زمن طويل ولأسباب سخر الفقيد منها في جلساته التي جمعتنا معه، وكانت سخريته تلك تمثل جانباً من تفاؤله ومرحه، فكنا نفتقده أحياناً إذا ما غاب عنا بسبب عمله الحكومي.

أيـهـا الأخـوة والأخـوات، كـان جـلال الحزين مثالاً للموظف المتفاني والمؤمن

بواجباته التي طالما حدثنا عنها كالالتزام الأخلاقي الذي يلازم تفكيره كفرض اجتماعي يجد متعة خالصة في إقامته، لقد ابتدأ محاسباً في مؤسسة صناعية يرتبط معظم نشاطها بالعمل التجاري وخاصة بالتصدير، ورقي في السنوات الأخيرة ليكون مديراً مالياً لها فازدادت أعباؤه إلا أنه لم يهمل رفاقه فكان إذا ما منعه العمل في الأماسي من الحضور إلى المقهى تواصل معنا هاتفياً، لذا كان حضوره معنا قائماً بالرغم من غيابه في أحايين متفرقة، وكأنما حياته كتب عليها أن تدور في مساحة تحدها أضلاع مثلث أركانه العمل والأسرة والمقهى،وكان يقول إن هذا هو مثلثه الذهبي الذي لن يفرج عنه ولن يرضى عنه بديلاً، فمن الذي سيكسر تلك القاعدة؟

كنت الأقرب إليه منذ أيام الجامعة فرأيت شبابي يذوي في وجهه فيما الزمن يرسم عليه خطوطه وإن كانت الريشة ظلت تعجز عن إخفاء ابتساماته، كما فشلت الأحداث التي تحفل بها دنيانا من أن تخفي فيض تفاؤله وقناعته الراضية، وإذا كنت أعترف بأن جلال الحزين كان زينة اجتماعنا اليومي فإني لا آتي بشيء جديد ، إلا أن الغريب في الأمر بأن كرسيه لم يستقبل أحداً غيره في غياباته المتقطعة أو اختفائه الأخير، هل تراه ذلك الكرسي سيظل حزيناً؟

لقد ابتدأت الحكاية الحقيقية لفقيدنا منذ حوالي السنتين مع اكتشافه لشيء ما يحدث، ويبدو أن الإدارة الجديدة للمؤسسة كانت تتلاعب بالأموال ليختفي قسم منها، فنشط عقل جلال المحاسبي وجعل يعمل بسرية بالغة للتحقق من الأمر، إلى أن اهتدى إلى أول الخيط فعمل على ملاحقته إلى أن يكتشف أن رأس المؤسسة مع عدد من موظفيها قد لجأوا إلى طرق خفية لامتصاص الأموال بذكاء ودهاء نادرين، فماذا كان رد فعله؟

مرت الأيام بلياليها وهو يجمع الوثائق ليتقدم بها في تقرير مفصل إلى الجهات العليا . فهل يعلم السادة الحضور ما الذي أدت إليه الشكوك؟ هل أقول إن الآية انقلبت بعبقرية ساحر وبات الشاهد على السرقة هو المتهم وتوجهت السهام إلى صدر جلال الحزين نفسه فكأنه بات المرتكب الأثيم ، وصدر قرار بفصله من عمله وإحالته إلى التحقيق للتسبب في ضرر المصالح العامة.

وبالرغم من أن التفتيش وقد شمر عن ساعديه اللتين أحاطتا بجلال الحزين، فإنه قام بتجاهل غريب للتقرير الذي قدمه مشفوعاً بالقرائن والأدلة.

وتمر الأشهر فلا يستطيع فيها التفتيش العثور على إدانة فقيدنا المظلوم إلا أن الفصل من العمل كان بمثابة مكافأة

الخدمة الطويلة وقد حصل الحزين عليها كوسام يطعن القلب، فهل كتب على المخلصين أن يدفعوا الثمن وفق المعادلة المقلوبة، بينما يمرح المرتكبون على هواهم في بستان الوطن؟ .. وهل بتنا نعيش في عصر انقلاب الحقائق رأساً على عقب واحتلال الخطأ مكان الصحيح؟. وهل أصبح القهر شعاراً يرتسم على الأعلام والبيارق؟.

لقد خسر جلال الحزين مستقبله وافتقدنا نحن تفاؤله وابتسامته، فباتت الأيام تمر عليه لتؤكد على صحة اسمه ليشرب وجهه علائم الأسى وتفقد كلماته حرارة أسعدتنا في الأيام الماضية، وبات صمته الطويل أغنية تصل أسماعنا فلا ينفع معه عزاء أو تهوين. وفي انقطاعه الأخير عنا علمنا أنه يلازم الدار ثم بلغنا خبر رقاده في الفراش، ثم جاءنا نبأ الرحيل الفاجع.

هل يمكن أيها الحضور الكريم للقهر أن يفرز جرثومة الهلاك؟ وهل يسمح العقل بتصور نهاية كهذه لرجل دفعه الواجب إلى فضح الأخطاء ليدفع هو الضريبة القاسية؟ ونتساءل كذلك عمن سيكون عليه الدور إذا ما اتبع خطا الفقيد؟ وهل أصبح القهر جلاد العصر يختص بقطف الورود الذكية؟ لقد كان جلال الحزين وردة مجلسنا وبات اليوم نبعاً للذكريات الفاجعة.

وهل تكفي كلمات الوداع للرجل النبيل؟ سلاماً عليك في جنانك أيها الحزين.

❊❊❊

وكانت كلمة الرثاء السابعة لكهل استجمع عنفوانه ليبدو كمقاتل صلب، وجعل يتحدث:

سادتي،تعلمنا من فقيدنا سالم رزق أن نجابه المصاعب بالتماسك، ولقد كان الراحل أيها الحضور الكريم صلباً ولم يضعف أمام الشدة في لحظة واحدة من حياته.

كان التنظيم قد تكوّن ونما بسرعة خلال سنوات قليلة، وكان سالم رزق أكثرنا حيوية واندفاعاً والتزاماًبتعاليم الحزب، بل كان وراء الإجراءات التي ضمنت السرية لنشاطاته، ولقد برز الفقيد في اجتماعات التنظيم عقلاً حكيماً في رسم الخطوات العقلانية للحفاظ على الأهداف التي يسعى إليها كي يستطيع أن يشارك في انتخابات ديموقراطية فيتحقق له وجود في الحياة السياسية للبلاد، وعندما ابتدأ الخلاف يدب في صفوف القيادة، فسالم رزق ابتدأ يتجه إلى العلنية التي اعتقد أن الوقت قد توفر لها للخروج إلى النور، بينما جويه برفض الأغلبية الداعية إلى الاستمرار بالعمل السري، وقد تصادف أن تلازم ذلك الخلاف مع قيام أفراد من

التنظيم بأعمال عنف في المدينة خلافاً لما هو مـألوف، فـعلم سـالـم رزق أنه لم يعد بقادر على الاستمرار فقرر الخروج وطلب الهجرة إلى بلاد بعيدة، فانقطعت صلته بنا وبالرغم من تأييد مجموعة من التنظيم لمواقفه، إلا أنني كنت من قلة محدودة أتابع أخباره في منفاه الاختياري في هولندا.

ولنتصور، سيداتي وسادتي، مصير ذلك المحامي اللامع والقيادي البارز وقد بات عاملاً في مصنع للألبان يكسب عيشه بعيداً عن اي عمل سياسي، فهل بلغ اليأس برجل كان يحلم ويناضل من أجل بلده ليحكم على نفسه بعزلة حدودها لقمة العيش والانطواء على الذات ، وكأن سنوات التنظيم والتفاعل مع المبادئ قد دفنت في مخزن مهجور للذكريات وألغيت مرحلة زاهية من الشباب الذي لم تترك له القضية فرصة ليأخذ حقه من الحياة فظل الرجل عازباً لم يجد الوقت لتكوين أسرة كباقي الناس.

كتب رسالة قبل أن يهاجر تحمل اعترافاً بأنه لم يعد بقادر على مقاومة ذلك الاتجاه السوقي في التنظيم، ولن يقبل بأي حال الانحراف نحو تبني العنف سبيلاً لتحقيق الذات بدلاً من الوسائل السلمية، وجاء في رسالته ما يشبه الوصية يعلن فيها إفلاس العقل وإساءة التصرف البعيد عن الحكمة، كما وأشار إلى تخوفه من أن يتحول الحزب إلى جماعة أشبه ما تكون بالعصابة مما سيؤدي إلى نسف المبادئ النبيلة التي تشاد بها عادة التنظيمات الوطنية وسيؤدي كل ذلك إلى قطع الطريق على الديموقراطية في احتلال مكانتها، وحذر من نهاية سيئة للتنظيم إذا ما استجاب لدعوة الاتجاه الطفولي المسيطر بعيداً عن اللعبة الشريفة في العمل السياسي.

ولا أخفيكم أيها الحضور الكريم أني كتبت إليه في غربته أكثر من مرة إلا انه لم يستجب وكأنه عزم بشكل قاطع على قطع قناة التواصل مع ماضيه، إلى أن حدث ما كان بعيداً عن المخيلة فقد وصلت رسالة إلى أهله كتبتها امرأة بالانكليزية وهي تدعي أنها جارة لسالم رزق تنعيه، لقد اغتيل ولم يعثر على الجاني، أيها الأخوة، أهكذا تكون النهاية ويوارى الرجل أحببناه وأعجبنا به في أرض بعيدة بعد أن عانى الغربة مرتين، في بلده وفي بلاد بعيدة من قتله؟ لنسأل قبل أن ينسينا الحزن البحث عمن قتله.

لقد سجل البوليس الهولندي جريمة القتل ضد مجهول ، فمن كان المجهول؟

هل لحق بالفقيد حقد خصومه في التنظيم فأرسلوا في إثره من يضع حداً لحياته وأفكاره خوفاً من عودته؟ أم أن خصوماً آخرين أرادوا إسكات صوت العقل الديموقراطي الذي يحمله الراحل العزيز؟

أهي يد أجنبية تخشى ذلك النوع من الرجال الذي يبشر باستنارة العقل في عصر تحاول الظلمة أن تخيم عليه فتوجهت بسلاح الغدر إلى الصدر النبيل؟

أم أنها قضية عاطفية كان للمرأة دور فيها؟ أسئلة تدور في الأذهان ولكنها لن تعيد إلينا راحلاً فقدناه، إلا إن السؤال الذي يجب علينا أن نعاود طرحه دوماً وأبداً يكون في مبادئ سالم رزق إن كانت توجد في عقول آخرين وتستمر في سعيهم إلى رفع لوائها،وهل يمكن للعقل أن يتحكم في تنظيماتنا المتعددة لتأسيس أرضية من الفهم الديموقراطي لحياتنا السياسية والاجتماعية ويسمح للحوار أن يحتل مكانة في حياتنا وألا يكون العنف لغة التحكم في العلاقات المتنافسة.

لقد خسر راحلنا جسده وعلينا أن نكسب روحه الباقية فينا علامة تبشر بعالم جديد نتطلع إليه ونحن نذكر أبداً طلائعه، نطلب الرحمة للفقيد ونتوسل لمستقبلنا أن يكون له أفق متفتح، وسلام عليه، وشكراً لتعاطفكم مع أحلام الراحل الكريم.

***

واقترب من المنصة رجل ضاعت ملامح وجهه تحت قناع من غضب أكدت عليه كلماته التي انطلق بها في فضاء الخان.

أعترف بأنا تأخرنا كثيراً في قول كلمة رثاء بحق رجل تنحني له الرؤوس احتراماً وعرفاناً، ولست هنا لأتحدث عن تقاعسنا في إحياء ذكرى شهداء الشجاعة والعقل المستنير ، لكني أريد أن أقدم الاعتذار باسم زملائه ومجتمع الصحافة للتقاعس في إحياء ذكرى صلاح حسني فقيدنا الكبير. وسأكون أميناً وأنا أذكر فضل الجمعية الأهلية لإحياء ذكرى الراحلين وقد وفرت لنا الفرصة هذه.

كان الأستاذ صلاح صاحب زاوية في صحيفتنا ، كما لم تنقطع مقالاته التنويرية ودراساته العميقة من تزويد القارئ بالأفكار الشجاعة، وكان منتظماً في الكتابة إلينا بالرغم من أنه لم يكن موظفاً في المؤسسة أو كان عضواً في النقابة، ويبدو أنه كرس نفسه للكتابة في هذه الفترة من حياتنا ليشارك في دعم الاتجاه المستنير متضامناً مع الواقفين في وجه تيارات التعسف وضيق الأفق والتعصب، ولم يكن الأستاذ صلاح حسني كثير التردد على الجريدة التي رحبت به لينطق باسم الحداثة التي يجب أن يتطلع إليها المجتمع وليعبر عن حاجة الروح إلى التسامح والانفتاح والتمسك بالعقل باباً ندخل منه إلى العصر القادم. وكان الراحل ، بالرغم من اقترابه من الستين ، يتألق حماسة للعقول الشابة المتطلعة إلى مستقبل تتوهج فيه الأنوار وتتأكد فيه النهضة للخروج من التعثر الذي أصاب مسيرة المجتمع في سنوات متعاقبة طويلة، وكانت مؤلفات الأستاذ تتوسع في إظهار معتقداته وتتعمق في توضيح رؤيته الناقدة للواقع وتتسم

بالجرأة في تصوير المرحلة القادمة.

أعزائي الحضور، هل نقر حقاً بأن أمثال صلاح حسني هم الذين يمثلون حاجتنا الماسة لإعادة التوازن إلى مواقفنا الاجتماعية بعد أن كادت أطراف من إبراز التعصب في أشكال مختلفة من دينية وفكرية وسياسية وغيرها مما أدى إلى تلوث الشارع وكاد أن يضيع الفرصة علينا في اكتشاف الصواب . وهكذا أيها الحضور الكريم دفع الأستاذ صلاح حسني الثمن نيابة عن كل من يعمل على بناء مستقبل أفضل، ولم يشفع له حبه لأهله ووطنه فانهالت عليه خناجر الغدر تمزق الجسد النحيل ، هل يمكن للمأساة أن تحجب عنا مشروع الفقيد في غياب صاحبه، أم أننا نتطلع إلى بذوره وقد أسقطها الراحل في التربة لتنمو من جديد فتورق وتثمر؟.. وهل تفوقت الظلمة على النور الذي حمل مشعله راحلنا الكبير فخرجت من ظلام الأفكار أدوات القتل فتهال على الرجل بحقد لا نجد له تعليلاً؟ هل يمكن لموت الجسد أن يبشر بموت المبادئ أيضاً.

أيها الحضور ، يكتب التاريخ قائمة بأسماء الذين سقطوا شهداء الفكر والنضال الشجاع من أجل إعلاء كلمة العقل، ولن يكون صلاح حسني آخر الشهداء، ومثل هذه الحقيقة تحفزنا على الاقتداء بالمنهج التاريخي للتقدم وقد أضاف عليه الراحل دعماً وترسيخاً وهيأ لنا قدوة نتبعها ، فلنستعد سيرته دوماً ولنتذكر أنه قدم نفسه قرباناً، وبالرغم من أن فقيدنا كان يعلم في أيامه الأخيرة أنه قد يكون هدفاً لا نتقام الجماعة المتشددة فإنه لم يتوقف لحظة عن إعلان أفكاره في مقال أو دراسة أو محاضرة وظل إلى آخر لحظة رافعاً شعلته يضيء الطريق أمام عقولنا.

سادتي، هل يمكن للنور أن يطفأ وأن يسود ظلام في الزمن الذي نحياه بعد أن وصل الإنسان إلى القمر منذ سنين وابتدأ العلماء في فك رموز الشفرة الوراثية وتوالت كشوف الفضاء لتبرهن على أن مغامرة العقل البشري ليس لها حدود. إننا أيها الجمهور الواعي سنظل نرفع آيات العرفان بفضل فقيد الفكرالأستاذ صلاح حسني ونتقدم الشكر لكل من يستجيب لدعوته إلى استنارة العقل ولنطلب جميعنا لفقيدنا الرحمة الواسعة.

❖❖❖

وكان الكهل الوقور الذي سيلقي كلمة الرثاء التاسعة قد توقف صامتاً لفترة أمام المنصة وهو يخرج ورقة من جيبه، ثم ما يلبث أن يعيدها من جديد ويرتجل الكلمة التالية:

أريد أن أبدأ الحديث عن الراحلة صفية الماجد من حيث انتهى صاحب المرثية السابقة، ولقد دفعني إلى الارتجال ماقاله عن منجزات الإنسانية في كشوف

الفضاء وفق رموز الشفرة الوراثية للإنسان، فأقول إن جريمة قتل صفية الماجد قد حدثت في زمن المنجزا ت العظيمة تلك، فأي توافق بين الأمرين في عصرنا هذا؟

إخواني ، لذا فأنا لن أرثي الصبية فحسب بل أريد أن أذكركم بأن شيئاً بشعاً كهذا قد حدث في زمن الانفتاح على الحقائق الإنسانية والكونية كما لم يحدث من قبل أيها الحضور الكريم، لا أمت بصلة قرابة للراحلة، ولقد كنت أستاذاً للعلوم في مدرستها، طالبة مجدة تستعد لنيل الشهادة الثانوية ، فإذا بها تختفي في الأيام الأخيرة من العام الدراسي، ويبلغنا نبأ زواجها المفاجئ وانتقالها من صفوف العلم إلى بيت الزوجية، ولا أنكر أن الذي غطى على أسفي العميق في غياب فتاة موهوبة ما تواتر من أحاديث في المدرسة عن الحظ الذي أصاب صبية من أسرة متوسطة الحال في زواجها من رجل امتلك ناصية النجاح في تجارة تتغنى بها الأسواق، ولقد سمعت المديرة تقول بأن باب ليلة القدر قد فتح في وجه الطالبة، ورأيت الحسرة ترتسم على وجوه عدد من الطالبات وهن يتحدثن عن القصر الذي احتلته سندريلا من غير أن تفقد حذاءها، وعن صفية الصغيرة الحجم وهي تتصدر سيارة المرسيدس البيضاء التي لا تليق إلا بالأميرات أو بزوجات مسؤولين كبار. لقد خرجت الفتاة التي استقطبت احترام الأساتذة واهتمامهم من مدرستها لتدخل دائرةالحسد الذي انصب عليها كشهب الفضاء.

بعد فترة توقفت الأحاديث وهي تتناول سيرة صفية مع انتهاء السنة الدراسية والامتحانات العامة ، وانقطعت أخبارها لتعود بشكل آخر بعد أقل من عام في نبأ عن مقتلها في حادثة سرقة غامضة تعرض القصر لها، ولا أنكر أنني أغفلت متابعة الحدث المريع الذي كاد أن تضيع قرائنه وقد وقع التحقيق في غموض كاد أن يخفي الجريمة إلى الأبد.

وانكشفت الحقيقة فجأة بعد شهور، وقع القاتل في يد العدالة بعد اعتقاله في قضية أخرى لم يكن له يد فيها، فأطلقت الضغوط لسانه فاعترف بأنه قد ارتكب مع جماعته قتل صفية الماجد تلبية لرغبة زوجها لقاء المجوهرات التي تحتفظ بها والتي وعد بها لقاء التخلص من الزوجة الخائنة، وأضاف القاتل إلى اعترافه أنه وقع في فخ خديعة فلا هو وجد أثراً للكنز الموعود ولا هو حصل على أجر لائق بتنفيذه المطلوب منه.

وهكذا أيها الجمهور الكريم، وقع المجرم الحقيقي في الحفرة، وجاء في اعترافاته أنه أراد صفية زوجة له مضحياً بزوجاته الأخريات ومعادياً لأولاده ومنفقاً ثروة كبيرة على الخائنة التي ثبت له أنها كانت تحب شاباً من قبل فلم تنقطع عن الاتصال به، وجاء في دفاعه عن موقفه أن سمعته لا

تسمع بخديعة تمس الشرف، لذا فقد جاء العقاب مساوياً للخيانة.

أيهـا السـادة والسـيـدات والفـتـيـات والشباب، لقد كنت شاهد عدل على جريمة لا أجد لها وصفاً سوى التقزز، وأنا لا أقف بينكم مـدافعاً عن سمعة صبية لا نملك دليلاً على خيانتها، وإذا كان هناك من دليل فهل يبـرر ذلك وضع حـد لحـيـاتهـا التي امـتـلأت ذات يوم بـالأحـلام والآمـال كـي تحقق صفية الماجد نفسها؟ . هل نحمل أسرتها الوزر لدفعها إلى زواج غير متكافئ، أم أنها العـوامـل التي تشـوه عـادة مـسـيـرة الناس من غير حق، أم أنه المال الذي يقلب الموازين فيدفع إلى قتل الروح التي وهبها الله لنا منحة تستحق الاحترام؟

إن قضية الصبية لم تقفل بعد ، فالزوج قيـد المحاكمـة، لذا نترك للعدل أن يقول كلمته دون تأثير يقع عليه، ولنطلب الرحمة للضحية المسكينة والسلام عليكم ورحمة الله.

***

وتقدم شاب بخطوات عسكرية لينحني برأسه، ويتدفق قائلاً:

مـا كـان الجندي عـبـد الله الحـرفي ليعتقد أن أحداً سيحيي ذكراه في اجتماع مهيب كهذا، أو أن واحداً من ضباط قيادة فرقته سيقف في مثل هذا المكان الكريم ليستعيد حادث مصرعه المؤلم . لقد بلغني نبأ الحادث بعد أيام من عودتي إلى الحياة المدنية فتذكرت السنتين اللتين مرتا على خدمتي في القطعة المرابطة على الحدود في مواجهة لصفوف العدو، وكان الجندي المتطوع عبد الله الحرفي من أبرز العناصر الذين لا يمكن نسيانهم، وديعاً كان إلا أنه لم يخـرج لحظة عن صـرامـة انضـبـاطه والتزامه بواجبه وتقيده بمواعيد حراسته ومراقبته الواعية للحدود، ولطالما أحسست بالـقـرب منه عندمـا كنا نمضي أوقـاتاً متفرقة في خيمتي نشرب الشاي ونتحدث في أمور كثيرة كأصدقاء منذ القديم لا أثر للرتب في ذلك.

جاء الحرفي من حي شعبي في المدينة، ولم يكمل تعليمه بعد سنوات من الدراسة لأنه كان مدعواً لمساعدة والده العجوز في إدارة الدكان الصغيرة التي كانت مصدر المورد الرئيسي للأسرة التي كان فيها عبد الله الابن الأكبر الذكر بين عدد من البنات، وعندما ذهبت أخواته إلى بيوت أزواجهن ورحل والده لم يجد مخرجاً لمستقبله سوى التطوع في الجيش وكان قد بدأ يشعـر بخطر العدو الإسرائيلي، فقرر أن يكون له دور في الدفاع عن بلده.كان يتحدث عن المعركة القادمة بحماسة، ويبدو أن حرمانه من متابعة الدراسة قد دفعه إلى القراءة بنـهـم مـتـابعـاً الجـرائد وكذلك المجـلات القديمة التي يحصل عليها بالمصادفة، وقضينا أشـهـراً نتحـدث عن السـذاجـة الدموية في الفكر المتدين للصهيونية، ولا أخفي سراً إذا ما قلت إنني تعلمت كثيراً

من الجندي الراحل عن أخبار الخرافات التي تقوم عليها دولة إسرائيل وأسانيدها التي تثير السخرية، أسطورة شعب الله المختار ، وحكاية هيكل سليمان، والبقرة الحمراء في شعوذات الحاخامات المتعصبين للطهارة اليهودية، والمواقف الدموية من الآخر. كان يتكلم عن التعصب في كثير من العقائد والأديان والطوائف فيدفعني إلى الاعتقاد بأن القضية الأولى في هذا العالم هي التعصب الذي ينهش مساحات من مائدة الحضارة فلا يشبع، ولا أنكر أنني كنت أزداد إعجاباً بهذا الجندي الذي قلب مفاهيمي في ارتباط الشهادات العلمية بالمعرفة، لم يكن الراحل باحثاً ومفكراً أو منظراً له مكانة في المجتمع، بل كان حالة من النهم الفطري في ملاحقة معارف حرم منها في حياته فدخل سباقها وهو لا يملك سوى أداة واحدة هي الإصرار ، فكان لا يأبه لاجتذاب النظر أو الإعجاب، صامتاً في معظم أيامه وكانت عيناه وحدهما تفتشان في الأوراق المطبوعة، وأظن أن مركزي آنذاك في الكتيبة قد دفع عنه سخرية كثيرين من العناصر والرؤساء ، آذكره الآن في قول حفر في نفسي نطق به وهو يحدثني عن طهارة اليهود التي قد تكون حاجتها للماء هي التي دفعت بهم لرسم خارطة لوطنهم القادم وهو يمتد ما بين نهري النيل والفرات، وأذكر أنني ضحكت طويلاً لصورته في قوله ولكنني أعترف الآن أنها يجب أن تأخذ بنا إلى الجد في الحذر الحقيقي من تلك الأسطورة التي تبحث عن ماء النهرين لاستكمال الطهارة.

أيها الأخوة ، كان عبد الله الحرفي واقفاً في المحرس كعادته يحدق في الظلام مراقباً، وكان على أهبة الاستعداد كعادته عندما اخترقته رصاصات انطلقت من الطرف الآخر، فهل كان العدو يقرأ أفكاره فقرر أن يضع حداً لها، أم أنها المصادفة العابثة أنهت حياة شاب امتلأ صدره بحب المعرفة وتفتح عقله لحقائق المستقبل المرعب.

إن دعوتنا له بالرحمة يجب ألا توقف التفكير ملياً في الأيام القادمة وهي تعد لنا الكارثة.

رحمك الله أيها الجندي عبد الله.

***

وخرج ممثل الجمعية إلى الجمهور مع انتهاء تصفيقهم الحار للمتحدث الأخير مخالفين بذلك وقار المراثي، وأعلن عن النية في الاستمرار بالبرنامج الدوري للاحتفاء بالراحلين وخاصة أولئك الذين لا تحفل بهم الهيئات والجماعات، وتساءل المتحدث إن كان الحضور قد حصد شيئاً أكثر مما يكون عليه الحزن.

آفاق المعرفة

١٩٦

الخطأ اللغوي وتقويمه في كتاب (دليل الأخطاء الشائعة)

د. عبد الكريم الأشتر[*]

- آ -

الكتب التي تُعنى بتقويم الخطأ الشائع في التعبير الكتابي أو التعبير الشفاهي، قليلة عندنا على شدة الحاجة إليها. وقد التزم بعض الناس تلمُّس الصواب أو الفصيح من لهجات الأقطار التي ينتسبون إليها، بالرجوع إلى المعاجم وكتب اللغة، مثل كتاب (ألفاظ اللهجة الكويتية في لسان العرب)[١] للدكتور يعقوب الغنيم، والمقالة التي كان الأستاذ شفيق جبري كتبها لمجلة مجمع اللغة العربية في دمشق، بعنوان (بقايا الفصاح)[٢].

(*) د. عبد الكريم الأشتر: كاتب وأديب وباحث في الأدب والتراث العربي (سورية).

- العمل الفني: الفنان أحمد إبراهيم عبد العال (السودان).

وسلك الشيخ عبد القادر المغربي مسلكاً ثالثاً في كتابه الصغير (عثرات اللسان في اللغة)[3]، فقوّم ما وجد في الدارجة من الخطأ في الكلام، وعلى هذا النحو درج مؤلف (الدليل) الذي رأيته يعنى بإصلاح الأخطاء الشائعة في الكتابة والنطق[4]، وهو الكتاب الذي نقف عنده في الحديث.

ففي المقدمة عرض لأسباب فشوّ الأخطاء في اللغة مكتوبة أو منطوقة، جعلها المؤلفان في ثلاث طوائف: ضعف الرقابة اللغوية على أجهزة الثقافة والإعلام على اختلاف مؤسساتها والغفلة عن الكلمات التي يلزم ضبطها (وهو ما يلزم أن يكون في اللغات السامية التي لاتعنى بتجسيد الصائتات Les Voyelles حروف المد الصوتية)، وقصور المعجمات، أحياناً كثيرة، عن الوفاء بحاجة من يلجأ إليها لتدارك الخطأ.

ولو أننا أعدنا التأمل في هذه الأسباب بدا أنها تصلح لتعليل قصور أسباب الإصلاح للأخطاء لا لأسباب فشوّها، فأما فشوّها فيعود إلى قصور أجهزة التعليم، وضعف القائمين على مؤسسات التعليم والثقافة جميعاً، وفي ضمنها مؤسسات الإعلام بأنواعه، وضعف الوعي اللغوي بصورة عامة، والعجز عن إدراك آثاره المدمرة لكيان الأمة الثقافي، مقدمة لدمار وجودها القومي.

- ب -

رجع صاحبا الكتاب إلى اثني عشر كتاباً صدرت قبل كتابهما، عُني أصحابها بإصلاح الأخطاء الشائعة[5]، وجمعا إليها كتباً أخرى لها مساس بالموضوع نفسه، فرتبا المادة التي جمعاها منها ترتيباً معجمياً، وزادا عليها ما لم يجداه في هذه الكتب، مما هدتهما إليه الخبرة والتأمل، واتخذا مجموعة من الرموز تسهّل الرجوع إلى حقول الخطأ والصواب، وتدعم التصويب بالإشارة إلى مرجعه. ثم إنهما تخطيا المعاجم إلى ما أجازه مجمع اللغة العربية في القاهرة، من اعتماد ما ورد في الكتب العلمية والأدبية وله وجه قائم فيها.

وزادا فذكرا في تصحيح كل خطأ ما أوجب تصحيحه من قواعد العربية، فجعلا من كتابهما كتاباً في قواعد العربية العملية أيضاً، يجمع إلى التطبيق، وهو جوهر الكتاب، إشارات نظرية موجزة.

والذي لا بد من الإشارة إليه في النهاية: رشاقة الحركة في عملهما، وخفة التناول،ومرونة الأداءومنهجيته، وقد بلغا فيها حداً يستدعي الإعجاب، ولعلهما فاقا فيها من سبقهما إليه، إذ بلغا من حسن الانتقاء، واستكمال الفائدة، ونفي فضول الكلام، مالم أجد له شبيهاً من قبل.

-ج-

وقد لا يوضح وصف العمل، مثل المثال المضروب، فقد قالا،مثلاً ،في تصحيح قول



من يقول« يأبتي»:إنه مأخوذ من جذره اللغوي (أبو) لمن يريد أن يرجع فيه إلى معجم من معاجم اللغة (باعتماد الجذر الثلاثي الذي هو الأصل في صياغة ألفاظ العربية). والصحيح فيها أن نقول«يا أبتِ» بحذف ياء المتكلم ، والسبب أن التاء هنا نابت عن الياء «يا أبي» (إذ الأصل أن نقول« يأبوي» وحذفت الواو، أحد المعلولين،لالتقاء الساكنين).

فأما المرجع في التقويم فإلى (معجم الخطأ والصواب).

وقد يقع الخطأ في تعدية الفعل، أعني: الحرف الذي تتم به التعدية، كأن تقول (آخذه على ذنْبه)، والصحيح فيه أن تقول:(أخذه بذنبه)، والجذر الثلاثي فيه (أخذ)، والمرجع مزدوج:(معجم الخطأ والصواب)و (معجم الأغلاط اللغوية المعاصرة)، ومثله:(ازدرى به ـــ ازدراه).

وقد يقع الخطأ في التذكير والتأنيث (فالمستشفى مذكر ، والبئر مؤنثة) ويتم تصحيحه على النهج الذي وصفناه.

وقد يقع في الإفراد والجمع (فالآنية:جمع إناء، والآونة: جمع أوان). ،قد يقع في التركيب (إذا- لا سمح الله- حدث كذا) صحته (إذا حدث كذا ، لا سمح الله) والسبب: أن (إذا) لا تنفصل عما يضاف إليها.

وقد يقع الخطأ في استيراد الفعل من مصدره (تصامم ـــــــــ تصامَّ)، والقاعدة:أن الفعل المضعَّف يلازم الإدغام ما لم يتصل بضمير رفع متحرك، نحو: تصاممت.

ويقع الخطأ في صياغة المشتقات (مُصاع ـــــ مصوغ) أو صياغة الاسم، لطغيان صياغته في الدارجة (صيوان ـــــ صوان) و(الضُّرة ـــــ الضَّرة) أو صياغة الفعل (أضاره ـــــ ضارّه).

وقد يزيد المنهج المتّبع في الكتاب وضوحاً، من حيث التزام قواعده، أن نقول: إنه يجمع الألفاظ المصححة بالرجوع إلى جذورها الثلاثية، على أساس الترتيب الهجائي لها، لييسروا على المُراجع الوقوع على اللفظ وتقويمه، ضمن الترتيب الهجائي العام.

ثم إن الكتاب لم يقف عند حد تقويم الخطأ اللغوي المتصل بالنحو والصرف والتأثر بصياغات الدارجة، بل تعداه إلى ضبط الألفاظ في الكتابة، مثل إصلاح قولنا (على الرُّحب)وصحيحها (الرَّحب)، لأن الأولى تعني الصفة، وقولنا: (ردْح من الزمن)، وصحيحها (ردْحاً) للمدة الطويلة.

-د-

المهم في الحديث عن الكتاب ألا ننسى أن الغاية التي ينتهي إليها، مع الكتب الأخرى التي تُعنى عنايته بتقويم الاستعمالات اللغوية اليومية، هي التقريب، قدر الإمكان، بين لغة الكتاب ولغة الخطاب، أعني: بين الفصيحة والدارجة، وهو ما نسعى إليه، في آخر الطريق، طمعاً في نفي الثنائية اللغوية في التعبير، أو التخفيف من أثرها في جبر عملية التفكير المنكسرة عند الفرد العربي إذا كتب أو خاطب أو فكّر، وفي حطم العمل الثقافي في كليته، من بعد.

ليتنا نصنع مثل هذا الدليل اليدوي) (manuel - Hand book) (في لغة العلوم على اختلافها، ولغة الآداب والعلوم الإنسانية على اختلافها أيضاً، ولغة الطب وما يتصل بها، ولغة الصحافة والإعلام، بل ليتنا نصنع مثله لكل مرحلة من مراحل التعليم، ابتداءً من المرحلة الثانوية إلى مراحل التخصص العليا، على أن يتصل بآفاق الحياة كلها، في كل اختصاص.

وقد كنت تمنيت [٦] أن نصنع دليلاً عاماً مختاراً مختصراً مرتباً على هذا النحو، نعود فيه إلى كتب الفقه باللغة، من مثل كتاب الثعالبي - ت ٤٢٩هـ -:(فقه اللغة وأسرار العربية)، فنستخرج منه ومما يشبهه، ألفاظ الصنائع المختلفة الصحيحة، ونفرزها في كتب صغيرة مستقلة، يستعين بها الطالب والمتعلم والمختص جميعاً، ممن يطلبون لغة تنفعهم في ممارسة الحياة في ميادينها المختلفة، والتعبير عن صورها وصفاتها: أحوال الجو المتغيرة مثلاً، ومياه الأمطار، والألوان، والأمراض، إلى آخر ما يحتاجه الإنسان في وصفه أو تحديد درجة قلته وكثرته، أو خفته واشتداده، أو دوامه وانقطاعه، وصلاتها بواقعنا القائم (العادات والأحداث والأعمال والألوان والأمراض والأزمنة والأمكنة والأشكال

والهيئات، والأعضاء والحركات في الإنسان وأصناف الحيوان).

فبمثل هذا الفقه تتحدد معاني الأشياء وتتجدد، ويتوسع أفق التعبير ويكتسب سمات أسلوبية تثير إحساسات قوية، فضلاً على التقريب الحي بين الفصيحة والدارجة، وهو الهمّ المقيم والهدف الذي يلزم أن نسعى وراءه دون كلل، وفي جميع الميادين، تعليماً وإعلاماً، كتاباً وخطاباً، جمعاً وتأليفاً، حتى لا يكون بيننا من يقول: «العامية هي لغة الحياة، والفصحى لغة اللاهوت»[7] أو يرى في «خلط الفصحى بالعامية تجربة منفردة، ولوناً جديداً في الكتابة الأدبية»[8]!

الحواشي

(١): مركز البحوث والدراسات الكويتية- الكويت، ١٩٩٧.

(٢): المجلد ٣١ الجزء ٤(تشرين الأول ١٩٦٢).

(٣): صدر عن المجمع العلمي العربي (مجمع اللغة العربية) بدمشق، ١٩٤٩.

(٤): مروان البواب وإسماعيل مروة (المختصان في العلوم بالنسبة إلى الأول، والآداب بالنسبة إلى الثاني)، واسم الكتاب (دليل الأخطاء الشائعة في الكتابة والنطق)- دار الرضا للنشر بدمشق (سلسلة الرضا للمعلومات رقم ١٢٣)- ٢٠٠٠، وقد رجعا إلى مجموعة الكتب التي عني أصحابها قبلهما بهذا التقويم.

(٥): نجد أسماءها وأسماء مؤلفيها من ص٦-٧ من الكتاب.

(٦): في محاضرة الكاتب: فن التعبير الكتابي؛ ضمن محاضرات مجمع اللغة العربية الأردني - (الموسم الثقافي الثاني والعشرون- عمان (الأردن) ٢٠٠٤ ص٥٥-٧٤، وراجعه أيضاً في مجلة الموقف الأدبي(اتحاد الكتّاب العرب بدمشق) ص ٩٥-١٠٤.

(٧): كلمة للكاتب الجزائري (كاتب ياسين) الذي يكتب بالفرنسية: جريدة البعث الدمشقية- العدد ١١٩٧٢، تاريخ ٩/١/ ٢٠٠٣.

(٨):من كلام الكاتبة التونسية (ليلى المكي) في حوار لها مع محررة جريدة البعث الدمشقية - العدد السابق نفسه، والصفحة نفسها.

هجرة النص
(أسطورة الموت والبعث بين الشرق والغرب)

د. سعد الدين كليب(*)

لم يخطر في بال أوروبة الفاتنة، ابنة الملك الفينيقي أجينور من زوجته ليبية، وأخت البطل قدموس، أن الثور الذي تلاعبه وتلاطفه هو ربُّ الأرباب زيوس. جاءها مغرماً، ومضمراً عزمه على اختطافها، كي تكون إحدى زوجاته اللواتي لا حصر لهنّ. ولم يخطر لها في بال أيضاً أن هذه الملاطفة سوف تكون سبباً مباشراً، في هجرتها الأبدية عن موطنها الأصلي، وفي دفع العجلة الفينيقية إلى ما وراء البحار؛ إلى القارّة التي سوف يُطلق عليها اسمها هي، من دون سواها.

(*) أديب وناقد سوري.
- العمل الفني: الفنان زهير حسيب.

لقد أصبحت ابنة الملك الفينيقي المدللة إحدى زوجات الربّ اليوناني، من ذوات الأصول الآدمية اللواتي لا قيمة لهنّ، في جبال الأولمب، حيث مجمع الآلهة الذي يتحكّم به زيوس، ثم زوجته الإلهة هيرا. لقد فقدت أوروبة كثيراً، حين تحولت من أميرة وابنة ملك، إلى مجرد زوجة لربّ الأرباب، على الرغم مما توحي به تلك المكانة الجديدة من السموّ و الرفعة.

إن هذا التحوّل في القيمة والوظيفة هو من طبيعة الأشياء، في حال التغيّر السياقي. فالانتقال من سياق إلى سياق، أو من حقل إلى آخر مختلف، سوف يؤدي بالضرورة إلى اختلاف في العناصر، من حيث المستوى القيمي والوظيفي. فلا تبدو هذه العناصر هي في السياقين اللذين لكلٍّ منهما طبيعته وضروراته وشرائطه. فحركة انتقال العناصر من سياق إلى آخر ليست محكومة بالعناصر فحسب، بل هي محكومة، في المقام الأول، بالسياق الذي يستدعيها أيضاً. ومن هذا الباب، لا يمكن الكلام على المثاقفة خارج هذا الإطار الذي ينظم العلاقة بين الداخل والخارج، بين الأنا والآخر. ولا سيما إذا كانت المسألة لا تتعلّق بمجرد تأثر ثقافي أو أدبي فردي أو عرضي أو بمجرد تداخل نصّي؛ وإنما تتعلق بتيار ثقافي مؤثر في الحياة المجتمعية. إن للسياق المستقبل طرائقه الخاصة في الاستقبال، وفي الحذف والإضافة، والتغيير والتعديل، بما يتلاءم وبنيته العامة. أو كما يعبّر ابن سينا، في معرض حديثه عن الفيض الإلهي «لا لأن الفاعل حَرَمَ، بل لأن المنفعل لم يقبل»[1]. نقول ذلك، على الرغم من التعقيدات الشديدة التي أصابت العلاقة بين الداخل والخارج، في العصر الحديث، ولا سيما بعد التطور المذهل لوسائل الاتصال التي بات الكلام معها على داخل وخارج، محفوظاً بجملة من المحاذير العلمية. ولكن إذا كان الأمر على هذا النحو اليوم، فإنه لم يكن كذلك بالأمس القريب أو البعيد؛ حين كان إله بقامة زيوس، يتحوّل إلى ثور كرمى لعينَيْ امرأة.

لقد أصاب التحوّل أسطورة الموت والبعث الشرقية أصلاً وتبلوراً، حين تغير سياقها الاجتماعي والديني والمناخي والذهني... إلخ، وذلك في انتقالها من الشرق إلى الغرب. فعلى الرغم من استمرار البنية السردية، لهذه الأسطورة، على مستوى الأدوار والوظائف، كما حدّدها فلاديمير بروب[2]؛ فإن تحوّلاً قد تمّ فيها، على مستوى القيمة والوظيفة بالمعنى الاجتماعي- الديني، ومستوى المضمون والرمز والتمثيل. وهو تحوّل اقتضاه السياق الجديد. ولنا أن نفصّل القول في هذه الأسطورة كما ظهرت في الشرق أولاً.

تعدّ النسخة السومرية أقدم النسخ المتوافرة بين أيدينا اليوم، لهذه الأسطورة. فهي النسخة الأمّ والواضحة، على ما

أصابها أو أصاب ألواحها من تلف. تدور هذه النسخة حول إلهة الخصب والزراعة إنانا، والإله الراعي دموزي. حيث تنزل إنانا إلى العالم السفلي، بكامل زينتها الإلهية، لأسباب مجهولة؛ فيتمّ تجريدها من هذه الزينة تباعاً، حتى تتمكن من اجتياز البوّابات السبع للعالم السفلي، فتُحجز هناك ثلاثة أيام بلياليها، ولا يُسمح لها بالصعود إلا بتقديم فداء لها. فما أحدٌ يدخل عالم الموتى ويخرج منه حتى لو كان إلهاً. غير أن المصالحة تمّت بين الآلهة، على أن تخرج إلهة الزراعة ويدخل بدلاً منها، من تراه هي مناسباً. فكان ذلك المناسب هو الإله الراعي دموزي، زوجها الذي لم يأبه لغيابها. فكان موته عقوبة له، وفداء لها. وغنيٌّ عن التوضيح أن غياب إنانا تلك الأيام الثلاثة- وهو عددٌ رمزي- قد تبعه قحط عامّ في الطبيعة وفي مختلف الكائنات حتى البشر منها. ولا بأس من الإشارة، في هذا المجال، إلى أن الأسطورة السومرية تنطوي على مقاطع غنائية غاية في التعبير التراجيدي، حول ملاحقة رموز الموت- العفاريت- للإله الراعي المؤنس دموزي، ومنها:



ردّدي بكائي، ردّدي بكائي
أيتها السهول ألا فلتبكِ معي
أيتها السهول ألا فابكِ معي ونوحي عليّ
اسمعي بكائي سراطين النهر
واسمعي نواحي ضفادع الساقية

دعي أمي تندب فقدي

أمي التي لا تملك خمسة أرغفة فلتبك عليّ

أمي التي لا تملك عشرة أرغفة فلتبك عليّ

لأنها لن تلقى من يُعنى بها حين أموت

وأنت يا عيني، تائهة في السهول، فلتدمعي كعين أمي

وأنت يا عيني، تائهة في السهول، فلتدمعي كعين أختي. (٣)

ولكن إذا كانت إنانا هي التي تدفع بدموزي إلى الموت فداء لها، في النسخة السومرية، فإن عشتار في النسخة البابلية، هي التي تقوم بإنقاذ أخيها وحبيبها تموز، من عالم الموتى. وما سوى هذا لا نكاد نجد اختلافاً هاماً بين تينك النسختين، سواء أكان ذلك في المنحى العام للأسطورة أم في المناخ الطبيعي والاجتماعي والجمالي. وتأتي النسخة الأوغاريتية لتقيم الصراع بين الإلهين «بعل» و «موت»، فيكون من نتائجه نزول الإله المهزوم بعل إلى العالم السفلي- عالم الموتى- سبع سنوات متوالية، لا تنتهي إلا بمساعدة الإلهة عناة- أخت بعل وزوجته- وتغلّبها على «موت»، ليبقى بعل سبع سنوات أخرى في عالم الأحياء. أما النسخة الكنعانية، فتصوّر الصراع بين أدون- السيد أو الرب- و بين خنزير بري، وينتهي الصراع بموت أدون الذي لن يتخلص من العالم السفلي، إلا بمساعدة عشتارت أو عشتاروت؛ ولكن على أن يبقى ثلاثة أشهر، تحت الأرض، و الباقي فوقها، بشكل دوري. وكذا فإن الصراع، في النسخة المصرية، يدور بين أوزوريس وأخيه «سيت» الذي يتغلب عليه مرّات عدّة رامياً إياه في النهر، أو مقطّعاً أوصاله ومفرّقاً إياها في أنحاء البلاد. وفي كلّ حين، كانت إيزيس- أخته وزوجته- هي المنقذة. ولا تكاد تختلف نسخة أتيس وسيبيل الأناضولية، عن النسخة الكنعانية إلا بالأسماء تقريباً. (٤)

يتوضّح، من هذا العرض المكثف، أن ثمة أسطورة واحدة أو موحّدة، بنسخ متعددة ومختلفة بشكل لا يطول البنية السردية أو المناخية المجتمعية فالوظائف والأدوار واحدة، وكذا الأمر بالنسبة إلى المضمون والرمز والتمثيل، والقيمة الاجتماعية و الوظيفة الدينية. ولا بأس من الوقوف عند بعض الإشارات الدالة:

أولاً: إن رمز الموت، في هذه الأسطورة هو رمز ذكوري، في حين أن رمز البعث هو رمز أنثوي. ولهذا فإن اعتبار الآلهة الذكور رموزاً للبعث، فيه ما فيه من مجانبة الحقيقة. (٥) إلا إذا كان هذا الاعتبار، من قبيل إطلاق الكلّ على الجزء. فالآلهة الذكور هم الذين يعانون الموت أو يسقطون في العالم السفلي، ليأتي دور الإلهة الأنثى منقذة ومخلّصة. إن إلهة البعث إذاً هي كلّ

من إنانا وعشتار وعناة وعشتاروت وإيزيس و سيبيل؛ أما الإله الميّت فهو كلّ من دموزي وتموز وبعل وأدون وأوزوريس وأتيس. مع الإشارة إلى أن الإلهة الأنثى تدخل التجربتين معاً، تجربة النزول إلى العالم السفلي أو الموت، وتجربة الصعود أو الإنقاذ والبعث. ولهذا يصحّ القول إن الإلهة الأنثى هي إلهة الموت والبعث. أما الإله الذكر فإله ميّت مبعوث. فهو مبعوث وغير منبعث.

فالانبعاث- كما نعلم- حركة ذاتية لا تتوافر في الإله الذكر، لكنها متوافرة في الإلهة الأنثى. فهي منبعثة وباعثة في آن معاً.

هذا من جهة، ومن جهة أخرى، فإن رمز الموت لا يرتبط بالإله الميت وحسب بل يرتبط أيضاً بالبطل الذكر النقيض أو بتعبير بروب «دور الأثم» وهو، هنا، الإله موت أو الخنزير البري أو سيت أو العفريت في النسخة السومرية. وبهذا تبدو الأنوثة هي المخلّص من مختلف أشكال الموت في الطبيعة والمجتمع.

ثانياً: تبدو العلاقات الأمومية هي الغالبة على مجتمع الأسطورة الشرقية. فالإلهة الأم أو الأخت أو الزوجة أو الأنثى عموماً هي الأساس الأول في تلك العلاقات. فهي الربّة المعبودة، والكاهنة القدّيسة والمزارعة المخصبة. وهي الأخت العطوف. إذا ما استثنينا انتقام إنانا من دموزي. بل حتى هذا الانتقام يبدو مشروعاً، من منظور التمثيل الأسطوري. فدموزي ليس ذكراً بقدر ماهو، في أحد معانيه، رمزٌ لمجتمع رعوي فائت ومن ذلك، لا غرابة في تلك الكثرة الهائلة للحضور الأنثوي، في هذه الأسطورة. إنه الحضور الذي ينظم دورة الطبيعة وحركة المجتمع، ويحافظ عليهما ضد قوى الموت بمختلف تبدياتها الممكنة. مع الإشارة إلى أن الإلهة الأنثى قلّما تلجأ إلى فعل القتل أو الإماتة. إنه فعل ينافي ماهيتها القائمة على الخصب أساساً. وإن يكن هذا لا يعني عدم لجوئها إلى ذلك إطلاقاً. ولكن بعد استنفاد كل السبل السليمة، حتى بات السلم وكأنه أنثى. وفي المقابل، باتت الحرب وكأنها ذكر. إن معظم معارك هذه الأسطورة تقوم على الذكور نشأة واستمراراً. ولا تنتهي إلا بالأنثى. هذا ما نلحظه بين دموزي والعفاريت، وبعل وموت، وأدون والخنزير البري، وأوزوريس وسيت، وتموز وقاتله.

إن ارتفاع نبرة الأمومة والأنوثة، في هذه الأسطورة، يشير من طرف خفي، إلى زمن فردوسي رؤوم، هو غير زمن الأسطورة التاريخي بالضرورة. إنه الزمن الذي تأسست فيه النماذج العليا للاشعور الجمعي بحسب يونغ، في مقابل زمن الحرب والجحيم الأرضي.

ثالثاً: تعلن أسطورة الموت والبعث انحيازها إلى المجتمع الزراعي. فهي بهذا

المعنى أسطورة زراعية، من الطراز الرفيع. يظهر ذلك في عدد هائل من الرموز والطقوس والأعمال والمناخات ذات الطبيعة الزراعية. إن الإلهة الأنثى، في هذه الأسطورة، هي إلهة الزرع والنبات، مثلما أن بعض الآلهة الذكور، من مثل أوزوريس، يمثل الحضارة الزراعية، إنه بطل حضري «يعلّم المصريين الزراعة والحصاد والأعمال اليدوية النافعة، تساعده في ذلك أخته وزوجته إيزيس».[٦] أما بعل فمن قواه المطر والريح، وكذا هي الحال في أدون. أما دموزي وتموز فهما بطلان راعيان يبدو أن الأسطورة قد ضحّت بهما على مذبح المجتمع الزراعي. غير أنها وهي تضحي بهما قد أصدرت عويلاً تراجيدياً ما يزال صداه يتردد في مختلف الأبطال التراجيديين. حتى يخيل إلينا أن المفهوم الجمالي- التراجيدي- قد صيغ إبداعياً، في الأسطورة الشرقية. كما صيغ نظرياً في الفلسفة اليونانية- عند أرسطو- فيما بعد ذلك بزمن ليس بالوجيز. وعلى أية حال، فإن هذه الأسطورة هي، في أحد مستوياتها، تمثيل رمزي لحياة البذرة تحت الأرض وفوقها، بشكل دوري. إنها الدورة الطبيعية الفصلية جدباً وخصباً، حزناً وفرحاً، خريفاً وربيعاً؛ ماخلا أسطورة بعل وعناة الرامزة إلى الدورة المناخية، في سورية القديمة، والمتكونة من حركة سنوية سباعية للخصب والجدب معاً.

رابعاً: بقي أن نشير إلى أن هذه الأسطورة من الأساطير المؤسِّسة لعقائد المنطقة في الشرق. فهي أسطورة دينية عقدية، تتلى في المعابد، ويُتقرَّب بها إلى الآلهة. بل يمكن القول إن هذه الأسطورة هي المعتقد النظري الأعلى في المنطقة، وهي الأساس الأول في الممارسات الطقسية الدينية المتمثلة بالاحتفالات الفجائية، في أوقات الجدب، حيث نزول إلهة البعث إلى العالم السفلي؛ والمتمثلة أيضاً بالاحتفالات الجنسية، في أوقات الخصب، حيث صعود تلك الإلهة منتصرة، من ذلك العالم. إن أسطورة الموت والبعث هي أسّ الأسس في معتقدات الشرق القديم وطقوسه الدينية.

تكتفي بهذه الإشارات الأربع، لنرصد الأثر الذي خلفته حركة الانتقال، في هذه الأسطورة، من سياق إلى آخر، أو من الشرق إلى الغرب، مع العلم أن ثمة توكيداً علمياً من مختلف علماء الميثولوجيا، على أسبقية الأسطورة الشرقية بالنسبة إلى الأسطورة الغربية ولا سيما فيما يتعلق بأسطورة الموت والبعث التي وجدت لها طريقاً إلى الغرب بثلاثة أشكال سردية، لا تختلف على الصعيد البنيوي عن النص الأصلي. غير أن بين النص الأصلي والنصوص المهاجرة عدداً من الاختلافات، نلحظها في العرض المكثف لتلك الأشكال الثلاثة. وهي أسطورة أفروديت وأدونيس،

وأسطورة ديميترا وبرسفوني، وأسطورة ديونيسيوس. ونميل إلى الاعتقاد أن هذا الترتيب هو الترتيب التاريخي لظهور هذه الأشكال الأسطورية. فهو ترتيب من البسيط إلى المركب، ومن النص المحاكي إلى النص المفارق. وفي كل الأحوال فإن النص الغائب في هذه النصوص هو النص الشرقي.

تدخل أسطورة أفروديت وأدونيس في تناصٍ مباشر، يصل إلى مستوى المحاكاة الحرفية للأسطورة الشرقية الكنعانية. فأدونيس ذو الأصول الآدمية يقتله خنزير بري، وهو في رحلة صيد، مع ربّة الحب والجمال أفروديت، فتجزع الربّة إلى أبيها زيوس، كي يخلّصه من براثن برسفوني إلهة العالم السفلي. فتتمّ المصالحة بين أفروديت و برسفوني بمساعدة زيوس، على أن يبقى أدونيس ثلث العام عند هذه، وثلثه عند تلك، و الثلث الأخير عند من يشاء منهما. مع الإشارة إلى القصة الغرامية بين أفروديت و أدونيس ليست سوى واحدة من عشرات القصص الغرامية التي عاشتها أفروديت مع البشر والآلهة، على حدّ سواء. فهي «ربة الحب والجمال التي تخادع الجميع آلهةً و بشراً». (٧)

أما أسطورة ديميترا وبروسفوني، فتدور حول فقد الإلهة الأمّ ديميترا إلهة المحاصيل الزراعية لابنتها الوحيدة برسفوني التي اختطفها إله العالم السفلي هادس، وتزوّجها جاعلاً منها ربّة لهذا العالم بالإضافة إليه. فتاهت الإلهة الأمّ، وأجدبت الطبيعة واختلّ النظام الذي ثبّتته الآلهة، في العالم الأرضي، فضجّ مجمع الآلهة، حتى تدخّل زيوس، لينتهي مأساة الأمّ بالاتفاق مع هادس. حيث قضى الاتفاق بأن تعيش برسفوني مع هادس، تحت الأرض كحبّة القمح، أربعة أشهر متوالية، وتعيش بقية العام مع أمها ديميترا. ويتمّ إخبارها بذلك من رسولة زيوس التي تخاطبها قائلة:

عودي يا بنيتي، لأنّ زيوس الحصيف
الصاعق يأمرك

عودي ثانية إلى هضاب الآلهة حيث
تتشرفين

حيث ابنتك سوف تطرد عنك الأسى
وتبقى

معك بعد أن ينتهي العام، ويرحل
الشتاء المرير

لأن الثلث الأخير من العام فقط من
حقّ مملكة الظلام

اهدئي الآن، وهبي الناس الحياة التي
هي من عطاياك (٨)

وتنحو أسطورة ديونيسيوس منحى آخر، حيث تتلاشى أواصرها بأسطورة الموت والانبعاث، لو لاحادثة نزول ديونيسيوس إلى العالم السفلي، لإنقاذ أمّه سيميلي التي

كانت الإلهة الكبرى هيرا قد أرسلتها إليه، بدافع الغيرة الأنثوية من زوجة زوجها زيوس. إنه كيد الضرائر. لقد كانت السيرة الشخصية لهذا الإله هي سيرة الداعية إلى عبادته، وهي متمحورة أساساً حول هذا. أما بالنسبة إلى النزول والصعود فليسا سوى حادثة واحدة في سيرته. إنه نزول غير متكرر، على المستوى السردي، ولكنه على المستوى الرمزي يبدو متكرراً، فديونيسيوس هو إله الكرمة التي تُقطع من جذورها كل عام، لتنبعث مجدداً في العام التالي. وما الاحتفالات المتكررة في فصلي الشتاء والربيع، التي يعود إليها الفضل في تأسيس المسرحين التراجيدي والكوميدي إلا أحد الأدلة على تلك الرمزية المتكررة.

وقد يكون من المفيد القول إن الديانة الأورفية المرتبطة بهذا الإله، ترتبط، من جهة بالإلهة ديميترا، وترتبط من جهة أخرى بأورفيوس الشاعر الذي كان له تجربة مخففة في إنقاذ حبيبته أوريديس التي ماتت بلدغة ثعبان. لقد نزل أورفيوس إلى العالم السفلي، لكنه عاد دون حبيبته، جاراً وراءه بكائياته الحارّة والخائبة.

يتضح من هذا العرض أن ثمة تغيراً قد طرأ على الأسطورة الشرقية المهاجرة بمستويات مختلفة ومتعددة. حيث نلاحظ تراجع الرموز الأمومية والأنثوية بشكل لافت للنظر، يقابله حضور ضاغط للرموز الأبوية والذكورية. فربّ الأرباب الذكر والأب معاً- زيوس- هو المتصرّف شبه الأوحد، في هذه الأساطير. إن كلاً من أدونيس و برسفوني لا يتخلّص من العالم السفلي من دون تدخّل الربّ زيوس. أما الإلهة الأنثى- أفروديت أو ديميترا- فليس لها إلا التضرّع إلى الإله الأب، كي يتدخل في مجريات الحدث. أما في أسطورة ديونيسيوس فإن الذكورة هي المنقذة للأنوثة والأمومة من العالم السفلي، وكذا في أسطورة أورفيوس. ونلحظ أيضاً في أسطورة ديميترا وبرسفوني أن الأنوثة هي التي تحتاج إلى إنقاذ من الذكورة- الإله هادس- ولا يتمّ ذلك إلا بالذكورة الأبوية- زيوس.

إن هذا التحويل الذي أصاب رموز الأسطورة ليس مجرد تحويل عرضي. صحيح أن البنية السردية المتعلقة بالموت والبعث لم تتأثر بتلك الهجرة النصيّة؛ ولكن الذي تأثر، هنا، هو الحقل الدلالي للأبطال أو الشخصيات، من جانب، والوعي الاجتماعي والديني من جانب آخر؛ إضافة إلى المحتوى القيمي لهذه الأسطورة. ففي أفروديت وأدونيس يتلاشى البعد الكوني ليتقدّم البعد العاطفي الفردي، وفي ديميترا وبرسفوني يتقدّم البعد العاطفي الأمومي ويتقدم البعد العاطفي البنوي «من البنوة» في ديونيسيوس. ولا شك في أن البعد الكوني حاضر في هذه الأساطير، غير أنه يبدو خلفيّة للأحداث، من دون أن

يتصدّرها، كما هي الحال في الأسطورة الشرقية.

إن القيمة الاجتماعية هي الأخرى قد طالها التغيّر؛ ففي حين نجد أن النص الشرقي قد دارت أحداثه في العوالم الثلاثة- العلوي والأرضي والسفلي- بأبطال ذوي طبيعة ألوهية صرف؛ فإن النص اليوناني قد انطوى على أبطال من الدرجة الثانية، في سلّم التراتب الألوهي. فادونيس ذو طبيعة بشرية، وديونيسيوس ذو أصول إلهية وبشرية، ولهذا فهو آخر الأرباب في ذلك السلّم. فهو الإله الوحيد ذو النسب الآدمي في جبال الأولمب. أما سيميلي فهي بشرية صرف. ولا تشذّ عن ذلك إلا أسطورة ديميترا و برسفوني اللتين من الآلية صرفاً. وعلى الرغم من ذلك، فإن ديميترا في حزنها وبحثها عن ابنتها قد تحوّلت إلى عجوز شمطاء تخدم في البيوت كأية آدمية فقيرة. وهو ما يعني أن القيمة الاجتماعية لأبطال الأسطورة الغربية أقلّ بكثير من تلك التي يتمتع بها الأبطال الشرقيون. وليس هذا فحسب. ففي الوقت الذي نجد فيه أن الأسطورة الشرقية أسطورة عليا، في الترتب الأسطوري الاعتقادي آلهة وأحداثاً ورموزاً، فهي أسطورة محورية أساسية في الشرق؛ نجد في المقابل أن الأسطورة الغربية لا تحتلّ موقعاً ذا أهمية، في التراتب الأسطوري. فهي أسطورة عرضية مكمّلة لحياة أبطالها من جهة، وللأساطير الكبرى، من جهة أخرى. وهو ما يفسّر الأهمية الهامشية لأسطورة الموت والبعث المهاجرة، بين الأساطير اليونانية المتنوعة. ويفسّر في المقابل أهمية النص الأصلي في مواطنه الأمّ، أو في سياقه الذي نشأ وتبلور فيه إن البطولة الانبعاثية جوهرية في الشرق، عرضية في الغرب. ولهذا أسباب عديدة، لا مجال للحديث فيها، في هذا البحث. غير أن الإشارة واجبة إلى كلّ من الذهنية اليونانية، وطبيعة المناخ والبيئة في اليونان. إذ إن المناخ الطبيعي لهذه الأسطورة هو مناخ شرقي أقرب إلى الجفاف منه إلى الخصب؛ يتطلع فيه الناس إلى رحمة المطر ولطف الأرض معاً. وهو ما بدا باهتاً في الأسطورة المهاجرة، حيث البحار والجزر، والأنهار والغابات والمطر الكثيف.

نكتفي بهذا القدر، مؤكدين أن أي مثاقفة، لابدّ من أن تكون محكومة بطبيعة الوعي والحاجات التي تستدعيها. وهو ما يجعل تأثير الخارج مرهوناً بطبيعة الداخل. (٩)

غير أن السؤال الذي أتركه بين أيديكم هو: كيف استطاعت هذه الأسطورة عبور البحار، في الوقت الذي لم تستطع فيه عبور الصحراء إلى شبه الجزيرة العربية، إلا بأطياف باهتة، لا نكاد نراها بغير التمحّل والتأويل؟!.

٢١٠

دور «حنا مينة» الريادي في الرواية السورية والعربية

د . عاطف البطرس (*)

ولوج عالم حنا مينة الروائي ومقاربته، يشبه إلى حد ما، حالة كهل يقف أمام البحر لأول مرة في حياته، يريد السباحة فيه وهو لا يحسنها، أو إحساس مراهق ينظر إلى امرأة جذابة، تغنج، له، صوته الداخلي، يصرخ به، وخبرته في النساء تردعه، ولا بد من المواجهة والنتيجة..

يجمع دارسو «حنا مينة» ومن تصدى لنقد إبداعه، أنه احتل مكانة ريادية في تاريخ الرواية السورية والعربية، بكشفه عوالم لم تعرف من قبل، كالبحر والغابة، ولما قدمه من أعمال روائية تحمل نكهة محلية، مع انفتاحها على أحدث منجزات الرواية العالمية، فما هي المقومات التي جعلت

(*) كاتب وناقد ومترجم سوري.

- العمل الفني: الفنان علي الكفري.

«الحياة تمده بالخامة البكر وهو يمدها بالمعاناة والفكر، والنتيجة هذه الوحدة العميقة بين الكاتب وأدبه.»

«غالي شكري»

يقول لوناتشارسكي في حديث بمناسبة الذكرى الستين لميلاد مكسيم غوركي: «إن سيرة الحياة المدهشة هذه، وهذا الخط الصاعد من الأسفل إلى الأعلى، هما في الوقت ذاته، أعمق مزية لجوهر إبداع «غوركي» من الناحيتين الفنية والاجتماعية، فهو بحكم كونه إنساناً تجرع الماء الأسود، من قاع بحر الحياة، مطلع بأفضل شكل على ذلك الواقع، الواقع الجماهيري المؤلم الذي تعيش فيه أغلبية البشرية، التي عاشت فيه على أية حال الأغلبية الساحقة من مواطني روسيا القيصرية، وقد تجرع شخصياً مرارة هذا الواقع وآلامه، وشاهد الآلاف المؤلفة من أمثاله الذين يعيشون فيه، إن شعور المرارة والألم الهائل من إهانة الإنسان واحد من المشاعر الطاغية التي تصورها دخيلة غوركي».

هل نذهب بعيداً إذا قلنا: حياة الكاتب «حنا مينة» منذ الطفولة وحتى الكهولة، ليست بعيدة بجوهر تشكلها، عن حياة «غوركي» وتجربة «حنا مينة» الحياتية والفكرية تشبه تجربته رغم ابتعاد المسافات، واختلاف النظم الاجتماعية، وبذلك تصبح أحكام لونا تشارسكي على «غوركي» صحيحة أيضاً على كاتبنا الذي نحتفل بعيد ميلاده.

١ - رؤية الكاتب للعالم، إذا كانت الحياة الواسعة والغنية التي عاشها الكاتب، قد وفرت له المادة الأولى اللازمة للإبداع الفني، وثقافته العريضة قد مكنته من فهم العالم، إنساناً وطبيعة ومجتمعاً وتاريخاً، فهل تكفي المعلومات والمعارف والتجربة مهما انتشرت في المدى وغاصت في العمق، لتكوّن كاتباً روائياً كـ «حنا مينة»؟..

بإجماع روائيي العالم يحتاج الكاتب إلى جملة معارف، وقد تحدث «تولستوي»، و«دستويفسكي» و«بلزاك» وغيرهم عن ذلك، فلو كان كم المعارف، وحجم المعلومات كافيين لكان لدينا في العالم عدداً أكبر من الروائيين، يؤكد الكاتب «حنا مينة» كثيراً على دور التجربة وعلى مراقبة الواقع ومعايشته بعمق، ويصر على أن نعيش الحياة.. لا كمستأجرين، بل كمن يعيش في بيت أبيه/ ناظم حكمت / معايشة الواقع بعمق لا تكفي لبناء رواية فنية، الروائي يحتاج أيضاً إلى ما هو أبعد من ذلك، لأنه خالق حياة، والمادة الروائية هي الحياة، والمسألة ليست في أنك ترسم هذه الحياة بل بكيفية رسمها، المسألة في شمولية هذا الرسم، حيث يتسق مع العصر، ويعبر عنه، يتماشى مع مسيرة التاريخ ويظهر ما فيها من تناقض هو في وحدة الأضداد،

المؤكد للحركة والدافع إلى الأمام.. إن أديباً لا يبالي بالاقتصاد والاجتماع والسياسة هو أديب لا يملك مقومات أدبه وبذلك يتوافق مع ما قاله « تور غنييف».

«الموهبة وحدها لا تكفي لابد من المعايشة، والتعامل المستمر مع الوسط الذي تريد تصويره » فالإبداع ليس معرفة وإلا أصبح كل أساتذة الجامعات مبدعين، المعرفة هي فهم الحياة، كما يقول « حنا مينة».

الرؤية الواسعة للحياة والمنهج الفكري، يتيحان للفنان إمكانية الاختيار والتعامل مع المعارف وكيفية استخدامها والاستفادة منها في الإبداع، يقول : خرابتشنكو: «يستطيع الكاتب الموهوب أن يكدس معارف ضخمة، تخص هذا المجال من الحياة أو ذاك، يستطيع أن يكون إنساناً واسع الاطلاع في هذا الحقل أو ذاك، ومع هذا فإنه في حال غياب النظرة الواسعة إلى الحياة، يصبح عاجزاً عن كشف ما هو جوهري في الواقع : نظرة الأديب العامة إلى العالم، المتكونة عبر الممارسة الحياتية، في ظروف اجتماعية تاريخية ملموسة هي التي تضفي على تصوراته، وملاحظاته التجديد النوعي والمنهجية ورؤية الكاتب للعالم هي نسق متكامل من النظرات إلى



العالم والطبيعة والمجتمع والفكر وهي متطورة تواكب تطور الكشوفات العملية والمعرفية فدون امتلاك الكاتب رؤية للعالم تتوافق مع منطق التاريخ وتستفيد من أحدث منجزات العلم والخبرات الفنية والإبداعية للشعوب والتجربة الإنسانية ، لا يمكن إبداع عمل روائي.

يستند الكاتب « حنا مينة» في منهجه الفكري الذي هو أساس رؤيته للعالم إلى

الفلسفة المادية (المادية التاريخية والمادية الديالكتيكية) حيث تنعكس على فهمه للعالم وعلى تشكل مخلوقاته الروائية، وطريقة رسم مصائرهم وعلاقاتهم وتفاعلهم مع التاريخ، فحياة الكاتب القاسية، أوجدت في نفسه أرضية خصبة لتقبل تلك الأفكار الفلسفية التي ميزت رؤيته للعالم بالحس التاريخي المرهف كما يذهب د. عبد الرزاق عيد «حنا مينة» يمتلك رؤية فنية متراكمة العناصر، تستمد غناها من وعي تاريخ يقوم على فلسفة مادية للتاريخ تلتقط قانونه الجوهري بأبعاده الثلاثة: الماضي، الحاضر، والمستقبل، إنه يكثف عناصر المرحلة نابشاً أحشاءها، حتى يمسك القلب فيئن، ونتوجع».

وعي الكاتب التاريخي المتميز وفهمه لعلاقة الإنسان / الشخصية الروائية / بهذا التاريخ، العلاقة التي لا يمكن الانفصال عنها، وتأثير البيئة والمجتمع، وتصوير البطل في خط تطوره الصاعد وفي انكساره وملاحقة أدق تفاصيل حالته النفسية، في شبكة علاقاته الاجتماعية والجغرافية والتاريخية جعلت «حنا مينة» من كبار كتّاب الواقعية بمعناها الواسع.

فأبطال «حنا مينة» ليسوا معزولين عن التاريخ وحركته فملامحهم لا يحددها الكاتب وحده، ولا الشخصية نفسها، وإنما الوضع التاريخي وبذلك وفر الكاتب أهم مقومات النجاح وهو الصدق التاريخي / علاقة الأدب بالواقع/.

٢ - الصدق الفني يتحقق في الصدق التاريخي» من أخطر الأشياء على الصدق التاريخي في المنظور، وعلى الصدق الفني في الإبداع، أن نسقط أفكارنا أو رغباتنا الشخصية على أبطالنا، إننا بذلك نخون الإبداع مرتين، الأولى بافتقارنا إلى الحس التاريخي والثانية بانعدام الصدق الفني».

«حنا مينة»

هل كانت شخصيات الكاتب، تتشكل فعلاً وفق شبكة علاقاتها الروائية، وتحدد خياراتها، ومصائرها بنفسها، أم أنها ترسم وفق تصميم هندسي مسبق، وتصور ذهني يعبر عن إيديولوجيا الكاتب وعن فهمه للعالم، حيث تحمل أماني تبشيرية، ورغبات ذاتية؟ وبذلك تحمل شخصية الكاتب من مكان شخصياته الصعب بمكان أن تتابع تطور شخصيات الكاتب / الرئيسة منها / فهي تزيد على المئات، شخصية «فياض» في رواية / الثلج يأتي من النافذة / من أكثر الشخصيات لصوقاً بحياة مبدعها، لكنها شخصية روائية أولاً وليست انعكاساً آلياً وسيرة ذاتية لحياة مبدعها، أو تعبيراً عن ميوله السياسية الواضحة، تطورها، واختيارها لمصيرها وقرارها بالعودة إلى الوطن بعد تجربة الغربة، نابع

من تجربتها الخاصة، من خلال الخيارات المطروحة أمامها ضمن نسيج علاقاتها الروائية، وبالتالي لم يفرض الكاتب نفسه عليها، ولم يلزمها على ما لا تريد فعله، وبذلك مارست حقها الكامل في اتخاذ قرارها دون أن يسبب القرار انكساراً في مسار الرواية، أو يظهر طغياناً لشخصية المؤلف. لنأخذ شخصية «زكريا» في رواية / الياطر / حيث لا نجد أي تشابه أو علاقة بين الشخصية الروائية، وشخصية الكاتب فـ «زكريا» قد هرب كـ «فياض» والتجربة تمت في الغربة أيضاً، وقرار العودة إلى المدينة.. شخصية «زكريا» تختلف من حيث التكوين والتشكل والتطور عن شخصية «فياض» وهي ليست تجريداً هندسياً لفكرة الانتماء.

«زكريا» بسيط، وفياض مثقف كلاهما عاد إلى مدينته على طريقته الخاصة، وفق تطوره كشخصية روائية، توصلت إلى قرارها، النتيجة واحدة، وطريقة الوصول إليها مختلفة. باختلاف تشكل الشخصيتين ومراحل تكوين هذا التشكل، رؤية الكاتب ومنهجه واحد، موقفه واضح أيضاً، الانتماء هو الطريق الوحيد، والوطن هو ساحة النضال الحقيقية / التعميم الفني / ، لكن مهارة الكاتب وصدقه الفني، قد جنباه أسبقية التصور السياسي على التصور الفني، ولم يفرض نفسه على أبطاله، فكانوا أمناء لأدوارهم الحياتية، وفي هذه الأمانة يتحركون بحرية قد تؤدي في كثير من الأحيان إلى حد / العصيان/ والسخرية من المؤلف.

- لقد تشكل عالمي الروائي من عالمي الحياتي -

«حنا مينة»

٣ - العالم الروائي: «من بين الروائيين السوريين كافة يبدو «حنا مينة» وحده محترفاً على الرغم من إصراره على أنه هاوٍ، ويبدو وحده قد استطاع أن يكون عالماً روائياً متميزاً، ليس في المشهد الروائي السوري بل العربي قبل ذلك».

«نبيل سليمان»

يتحدث جوزيف كونراد عن عالم الروائي فيقول: من الواضح أن خلق عالم ليس بالعمل الهين، إلا ربما لمن أوتوا الموهبة، والحقيقة على كل روائي أن يبدأ بخلق عالم خاص به، عالم كبير أو صغير، فمن المحتم أن يبقى فردياً أو غامضاً بعض الشيء ومع ذلك فلا بد من أن يشبه شيئاً مألوفاً للقراء يعرفونه عن طريق تجاربهم وأحاسيسهم.

رصد الكاتب حركة الواقع السوري على مدى نصف قرن من العشرينيات - بقايا صور - المستنقع، القطاف، الأزمة الاقتصادية وانعكاسها على المجتمع

السوري مروراً بالأربعينيات والنضال الوطني ضد الاستعمار - المصابيح الزرق والشراع والعاصفة وصولاً إلى مرحلتنا الراهنة - حكاية بحار - الدقل - المرفأ البعيد - مأساة ديمتريو، فهل يكفي التسجيل التاريخي لصياغة عالم روائي..

قوية، هذه القوة تأخذ شكلاً مرضياً غالباً في مرحلة العمل الأول لصاحبها، وفي حالة عدم امتلاك الكاتب لزمام الفن الروائي .. بينما تأخذ شكلاً صحيحاً / حين يتوفر هذا الامتلاك وعندما تكون تجربة الكاتب غنية وذات أبعاد تاريخية وإنسانية وهذا ما يتوفر للكاتب «حنا مينة».

في كتابه «انكسار الأحلام» يقول محمد كامل الخطيب «في حدود ما تعلق بقيت الرواية العربية بشكل عام، أسيرة المنطق والشكل السيري للعلاقات الاجتماعية الروائية، ولهذا بدت بعض النماذج الجيدة في الرواية العربية أقرب إلى السيرة الذاتية منها إلى الرواية، كما في «بقايا صور» و «المستنقع» لـ «حنا مينة» مثلاً وكما في روايات حليم بركات وهاني الراهب أيضاً».

فيما يتعلق بـ «حنا مينة» في «بقايا صور» و «المستنقع» يقول نبيل سليمان: «من الضروري أن نضيف إلى العناصر الفنية الأساسية التي تلمسناها في حل «حنا مينة» لمعادلة الرواية - السيرة الذاتية، رسمه البارع للشخصيات في روايتي «بقايا صور» و «المستنقع» فعلى الرغم من صعوبة الاتكاء على الذاكرة الطفلية، في هذين العملين، فقد استطاع «حنا مينة» أن يأخذ من الذاكرة ملامح عدد من الشخصيات ويعيد خلقها معتمداً على تمرسه وبراعته في هذا الميدان، إن شخصية الأب السكير الشهواني الرحالة، وشخصية الأم الجلدة المعطاة في الروايتين معاً، ليستا أماً وأباً في سيرة ذاتية بل هما شخصيتان فنيتان ناضجتان»، وهنا نلاحظ هذه الوحدة العميقة بين الإنتاج الإبداعي للكاتب وبين حياته وذلك بقدرته على عكس تجربته الشخصية لا كقضية خاصة بل كقضية عامة، أما الشخصيات الأخرى في أعمال الكاتب، والتي لا تتعلق بمسألة الرواية السيرة، فهي شخصيات حية من لحم ودم يملك كل منها قيمتها من قدرتها.

من الواضح اختلاف عمل الفنان عن عمل المؤرخ فالفنان لا يسجل أحداثاً، بل يخلقها، يبين مغزاها، يمتلك رؤية سابرة ومنهجاً في طريقة التناول والاختبار، يقدم النموذجي / القيم تاريخياً / يرتب بيته كما يراه هو لا كما يقدمه الواقع له، وعالم الكاتب واسع وفسيح يبدأ بالإنسان وينتهي إليه في رحلة صراعه مع الطبيعة ومع

المجتمع ومع نفسه، المقاومة المشبعة بالفرح بسبب كفاحيتها العالية / كاتب الكفاح والفرح الإنساني.

٤ - النمذجة والتعميم : لعل الامتياز الفني الخاص الذي استطاع «حنا مينة» أن يقدمه في تقنية الرواية ، يتلخص في تفوقه في نمذجة شخصيات روائية خالدة «فارس» في المصابيح الزرق،الطروسي في الشراع والعاصفة ، زكريا في الياطر، فياض في الثلج يأتي من النافذة ، كرم المجاهدي في الربيع والخريف، ديمتريو في مأساة ديمتريو وسواهم .. وقد كان له مساهمة خاصة في حل المعادلة الفنية للرواية – السيرة الذاتية ، وهاتان المسألتان « النمذجة معادلة الرواية – السيرة من أدق المسائل التي تواجه تقنية الرواية التقليدية خاصة – والفن عامة»

« نبيل سليمان»

يعلل عبد الله العروي ، طغيان شكل السيرة الذاتية على الرواية العربية ، بكون هذا الفن قد جاء علامة على تحرر الذات العربية المباغت، الأمر الذي فرض ذلك الطغيان».

ربما كان هذا التعليل يصدق على الخطوات الأولى للرواية العربية « زينب حسين هيكل، عودة الروح توفيق الحكيم، سارة للعقاد وسواها» على ما يتراءى من ملامح السيرة الذاتية في بعض النصوص الروائية في مرحلة نضج الرواية العربية ووقوفها على قدميها ، وعلى هذا تبقى صلة الرواية بذكريات ومذكرات الكاتب على تعميم تجربتها . وفق إحساس القارئ بغناه وقربها منه، إلى الحد الذي يجعله يشعر بأنه يعرفها في الواقع ، وليس على صفحات الكتاب. فقد تجاوزت ورقيتها، وانتقلت إلى الحياة الحية، بعد أن خرجت منها كنقطة ، عابرة ذات الفنان متلونة بها ومستقلة عنها .

❖ ❖ ❖

عقبانٌ وليسوا نسوراً

حسن موسى النميري(*)

كُنتُ - ومُنذُ حينٍ - لا أرتاحُ لبعضِ المُتحدِّثينَ في أجهزةِ الإعلامِ، وهُم يُسمُّونَ أبناءَ الوطنِ الحَبيبِ مِنَ الطَّيارينَ، وقادةِ الطَّيارات؛ بِنُسورِ الجوِّ، وكُنتُ أتعاطَفُ مَعَ أبناءِ ريفِنا السُّوريِّ، والتَمِسُ لَهُمُ العُذرَ، وهُم يتَلقَّونَ تَسميَةَ الطَّيارينَ (بالنُّسورِ) باستِهجانٍ واستغرابٍ وعَدَمِ رضاً، ورُبَّما علَّقَ بعضُهُم قائلاً: أما وَجدَ المُتحدِّثُ المُحتَرَمُ شَبَهاً لِطَيارينا الشُّجعانِ إلّا (النُّسرَ - أبا القَطايِس)[1]. وكانَ يَنبَغي أنْ يُشَبِّهُوا بالعِقبانِ التي واحِدُها العُقابُ، وأنْ يُسَمَّى الشِّعارُ السُّوري الذي يُرسَمُ على العَلَمِ وعلى أغطيَةِ رؤوسِ العَساكرِ عُقاباً وليسَ نَسْراً(٢)... فَما الفَرقُ يا تُرى بينَ العُقابِ والنَّسرِ؟ وأيُّهُما الأشرَفُ والأفضلُ والأنبَلُ والأقوى؟ وأيُّهُما الأحَقُّ أنْ يُشَبَّهَ بِهِ مَنْ نُحبُّهُم ونُقدِّرُ مَكانَتَهُم.

(*) كاتب وأديب وباحث في التراث العربي (سورية).

- العمل الفني: الفنان رشيد شما.

العُقابُ - بضَمِّ العَيْن - طائرٌ، هوَ أقوَى جَوَارِحِ[٣] الطَّيْرِ، وكَوَاسرِها[٤] وهوَ أشرَفُها وأنبَلُها على الإطلاقِ، قالَ الشاعرُ يَذكرُ فَرَساً شَبَّهَها بعُقابٍ:

كأنَّها بعدَ كَلالِ الزَّاجِرِ
ومَسْحِهِ، مَرُّ عُقابٍ كاسِرِ

والعُقابُ طائرٌ مُسَرْوَلٌ[٥]، مِنْسَرُهُ[٦]، قَصيرٌ أعقَفُ، لكنَّهُ قَويٌّ حادٌّ، وهو يَمتازُ بحِدَّةِ البَصَرِ، لذا يُقالُ في المَثَلِ «أبصَرُ منْ عُقابٍ» و «أبْصَرُ مِن عُقابِ مَلاعٍ»[٧]، قائمَتاهُ قُوِيَّتانِ صُلْبَتانِ، ومَخالِبُهُ حادَّةٌ قَويَّةٌ كأنَّها المَخارِزُ، ربَّما استَخدَمَها للقَبْضِ على فَرائسِهِ، فَتَنْغَرِزُ في جسمِ الفَريسَةِ، فلا تُفلِتُ أبَداً. وللعُقابِ جَناحانِ طَويلانِ قد يَصِلُ طُولُ الواحدِ منهُما أكثرَ من ٧٠ سنتمتراً. ويتَّصِفُ العُقابُ بالفِطنةِ والذَّكاءِ والقُدرَةِ على مُخاتَلَةِ الحَيَوانِ المَصيدِ ومُراوَغَتِهِ ومُصاوَلَتِه.

أمَّا النَّسْرُ، وإنْ كانَ أكبَرَ حَجْماً، وأثقَلَ وزْناً، فهوَ طائرٌ جَبانٌ لا يَصطادُ ولا يُهاجِمُ الحيَوانَ إلاّ مُضطَرّاً، منقارُهُ مَعقُوفٌ، لَهُ حافاتٌ مُزَوَّدَةٌ بقَواطِعَ حادَّةٍ، وهوَ غيرُ مُسَرْوَلٍ، فقائمَتاهُ عارِيَتانِ، ومَخالِبُهُ قَصيرَةٌ ضَعيفَةٌ، لا تَقْوَى على حَمْلِ فَريسَةٍ أو خَطْفِ حَيَوانٍ، فليسَ لَهُ مُؤَهِّلاتُ العُقابِ التي تَجعَلُهُ أقوَى وأشجَعَ وأنبَلَ ما يَصطادُ مِنَ الجَوارحِ.. فالصَّقْرُ والبازُ مَثَلاً يَصطادانِ الحَجَلَ والقَطا والبَطَّ والحُبارَى،

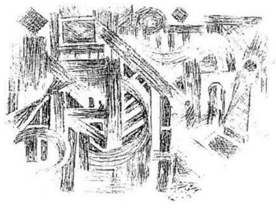
كما يَصطادانِ الأرانبَ والثَّعالبَ وصِغارَ الظِّباءِ، ورُبَّما تَجَرَّأ أحدُهما على الظَّبْيِ والوَعلِ يَنقُرُهُ في رأسِهِ فيَشُلُّ حَرَكَتَهُ، ويَجعلُهُ يَتَحَيَّرُ، فيَدورُ في مَكانِه، حتَّى يأتيَ القَنَّاصُ؛ صاحبُ الجارحِ فيُمسكَ بِه.

وصَفَ أحَدُ العُلَماءِ مِنَ المُحدَثينَ العُقابَ فقال:

(تَأكُلُ العِقْبانُ الطُّيُورَ والأفاعيَ والأرانبَ والجِرذانَ والدَّجاجَ والثَّعالبَ، وحتَّى الذِئابَ والحَميرَ الوَحشيَّةَ؛ وهيَ قَويَّةٌ في جِسمِها، قويَّةٌ في مَخالِبِها المُسَرْوَلَةِ المَكسُوَّةِ بالرِّيشِ.. والفَرْقُ بينَهُ وبينَ النَّسْرِ: أنَّ العُقابَ لا يأكلُ الجِيَفَ إلاّ مُكرَهاً بفِعلِ الجُوعِ، وهو صَيَّادٌ ماهرٌ يَخطَفُ الجِدْيَ والخَروفَ وحتَّى الصِّبيانَ. أمَّا النَّسْرُ فَجبانٌ لا يَصيدُ ولكنَّهُ يُشارِكُ في جِيفَةِ ما يَصطادُهُ الآخرون.. والعِقْبانُ كثيرةُ الانْتِشارِ في الشتاءِ في العراقِ وفلسطينَ ومصرَ.. ومِنَ العِقبانِ نوعٌ يُقالُ لَهُ (العُقابُ الذَّهَبِيَّةُ) مَعروفَةٌ في بِلادِ الشامِ باسْمِ (الدرَّاعة) وهي أكبرُ العِقبانِ حَجْماً[٨].

والعُقابُ هوَ صاحبُ الفَرائسِ الكِبارِ؛ القادرُ على قَتْلِ الطَّرائدِ من الأرانبِ والثَّعالبِ إلى بَقَرِ الوَحْشِ، والحُمُرِ الوَحشيَّةِ مُروراً بالظِّباءِ والوُعُولِ والنَّعامِ والأرْوَى.

والعُقابُ مَعَ ثِقَلِ وزنِه الذي رُبَّما تَجاوَزَ الأربَعينَ كيلاً (٤٠ كغ) لَهُ قُدرةٌ عَجيبَةٌ على



مُراوغة الطَّريدَة ومُخاتَلتِها، فهوَ ربَّما بارَى فَريستَهُ من علٍ، وربَّما وازاها من فوقِها بعيداً عنها، حتَّى إذا أمْكَنَتْهُ، وصارَتْ في قَبضَتِه انْقَضَّ عليها انقضاضَ الصَّاعقَة.

وعندَئذٍ يتَضاعَفُ وزنُهُ أضعافاً كثيرَةً عن وزنِهِ الحقيقيِّ، فيَغرزُ مَخالبَهُ في ظَهرِ الفريسةِ، بِشكلٍ مُفاجئٍ صاعقٍ وعنيفٍ، ويَعلو بِها في الجوِّ إلى الارتفاعِ المطلوبِ، ثم يُلقي بِها إلى الأرضِ، ويَهوي إلى جانبِها، فربَّما وصَلَ الأرضَ قبلَ ارتماءِ الفريسةِ، لئلا يَفوتَهُ إعادةُ القبْضِ عليها، أو خَشيَةَ أنْ يَخطَفَها جارحٌ غيرُه، أو تَجدَ لنَفسِها مَلجأً.

ذَكَرَ بعضُ القُدماءِ أنَّ العُقابَ رُبَّما استخدَمَ الحيلَةَ والخَديعَةَ للإمساكِ بفريستِه.. فقد ذكَرَ النُّوَيْري أنَّ العُقابَ إذا أرادَ حمارَ الوَحْشِ غاصَ في الماءِ، حتَّى يَبْتَلَّ ريشُ جَناحيْه ثم طارَ فأتَى أرضاً رَمْليَّةً فتَمرَّغَ فيها لكَيْ تَعلَقَ بريشِهِ أكبَرُ كَمِّيَّةٍ مُمكنَةٍ من ذرَّات الرَّمْلِ فيأتي حمارَ الوَحْشِ من جِهَّةِ رأسِهِ، فيُصفِّقَ بجناحَيْه أمامَ عينَيْ الحمارِ، باغياً أنْ يُعْمِيَ عينَيْه، فيتَحَيَّرُ الحمارُ ويستَسلِمُ، فيُثْبِتُ مَخالبَهُ في ظهرِهِ فيَخزِلُهُ (يقطعُه) وربَّما رفعَهُ عن الأرضِ بمخالبِه إلى مُستوَى مُعيَّنٍ، ثمَّ يُلقي بِه إلى أرضٍ يختارُها، فيتَهشَّمُ ويتَفطَّرُ، فينزِلُ إليهِ، يأكلُهُ كيفَ يشاءُ[9].

(والعُقابُ عندَ أغلبِ العربِ لَفظٌ مؤنَّثٌ: يَقولونَ (هذه العُقابُ) وأجازَ بعضُهم التَّذكيرَ والتَّأنيثَ مَعاً، وقد تَجرَّأنا فاستَعمَلنا لفظَ (عُقاب) للمذكَّرِ والمؤنَّثِ.. ويُجمَعُ العُقابُ على (أعْقُبٍ وأعْقِبَةٍ وعِقْبانٍ وعَقابين[10]).

وفي الأسطرِ القادمَةِ سأختارُ للقُرَّاءِ الكرامِ شَواهدَ وأخباراً عن طائرِ العُقابِ تَدُلُّ على قُدُراتِه، وتُبيِّنُ مؤهِّلاتِهِ في قَتْلِ

بَهائم الحيَوان والطَّير وسباعهما وكيفيَّة ذلك.

مِنْ مَحاسن العُقاب وإيجابيَّاته: رُبَّما جَعلَ العربُ العُقابَ رَمْزاً للفَأل الحَسَن: يَسْتَبْشِرونَ بذِكْره، ويَتَفاءلونَ باسْمه، وسَماع أخباره، قال الشاعر:

وقالوا عُقابٌ قُلتُ عُقبى منَ النوى

دَنَتْ بَعدَ هَجْرٍ منهُمُ ونُزوحِ[١١]

❖ ويَجْعَلُ العَربُ فَرْخَ العُقاب رَمْزاً للحلْم والحَزْم: فقد جاءَ في الأمثال «أحْلَمُ من فَرْخ العُقاب»[١٢]، و«أحْزَمُ من فَرْخ العُقاب»[١٣]. فَمِنْ حلْمه أنَّهُ يَخْرُجُ منَ البيض، على رأس نيق[١٤] فَلا يَتَحرَّكُ، حتَّى يَكتَمِلَ ريشُهُ، ولو تَحرَّكَ لسَقَطَ فَماتَ.. قال الجاحظ:

تَتَّخذُ العقبانُ أوكارَها في قمم الجبال، فرُبَّما كانَ الجبَلُ عَموداً (يُريدُ عَموديّاً في انْحداره) فَلَو تَحرَّكَ الفَرخُ عندما يَطلُبُ الطَّعامَ من أبَويْه، أو زادَ في حركَته شيئاً من مَوْضِع مَجثَمه لَهَوَى من رأس الجَبَل إلى الحَضيض، فهو يَعرفُ مَعَ صغَره وضَعْفه، وقلَّة تَجربته أنَّ الصَّوابَ (الحلمَ والحَزْمَ) في تَرْك الحَرَكَة[١٥].

❖ كما يَجعَلُ العربُ العُقابَ رمْزاً للعزِّ والمَنَعَة فيقولون: هي «أمْنَعُ مِنْ عُقاب الجَوِّ»[١٦]، قال هذا المَثَلَ عَمْرو بنُ عَديّ يَصفُ الزَّبَّاءَ مَلكَةَ تَدمُرَ لقَصير بن سَعد المَشْهور بدَهائه.. كما يَقولون «أطْيَرُ منْ عُقاب»[١٧] يُريدونَ قُدْراتها الهائلَةَ على الطَّيَران لمَسافات كَبيرة فيَقولون: إنَّها تَتَغَدَّى في العراق، وتَتَعَشَّى في اليَمَن، وريشُها الذي هو فَروتُها في الشتاء، وخَيْشُها في الصَّيف[١٨].

❖ أسْرَةُ العُقاب ❖ زَعموا أنَّ أُنْثى العُقاب تَبيضُ ثَلاثَ بيضات، فيَخرجُ لَها فَرْخان.. كما زَعمُوا أنَّها لا تَحْضُنُ إلاَّ بَيْضتَيْن، وقيل: بَلْ تَحضُنُ البيضات الثَّلاثَ، لكنَّها تَرْمي بأحَد هذه الأفراخ الثَّلاثَة، لكوْنها لا تَستَطيعُ الكَسْبَ إلاَّ لفَرْخَيْن اثنَيْن فقط.. وذلكَ لمَا يَعتَريها منَ الضَّعف عن الصَّيْد، كما يَعتَري النُّفَساءَ منَ الوَهن والضَّعف.. أمَّا الفرخُ الثالثُ المَطرودُ من أبَويْه، فتُربِّيه الأنثى من طائر يُقالُ لَهُ كاسِرُ العظام، وهو طائرٌ غيرُ بَعيد الشَّبَه من العقبان.

❖ يُقالُ لفَرْخ العُقاب (النَّاهضُ) قال دُرَيْدُ بنُ الصِّمَّة يَذكرُ خيلاً (ويُنسَبُ البيتان لمُعَقِّر بن حمار البارقي):

وكُلُّ لَجُوجٍ في العنانِ كأنَّها

إذا اغْتَمَسَتْ في الماء فَتْخاءُ كاسِرُ

لَها ناهضٌ في الوَكرِ قد مَهَّدَتْ لَهُ

كما مَهَّدَتْ للبَعْلِ حَسْناءُ عاقرُ[١٩]

❖ العُيُونُ الحُمْرُ ❖ ذَكَروا أنَّ عُيُونَ العِقْبان حُمْرٌ، وهذا دَليلُ أصالَة هذا

الطَّائرِ وعتقه، ويَرى البَيازِرَةُ[20] العارفونَ أنَّ العُيونَ الحُمْرَ في الصُّقُورِ والبُزاةِ والعِقْبانِ منْ دَلائلِ عِتْقِ الطائرِ وأصالَتِه... انْظُرْ وتَأمَّلْ قول الشاعر:

ولا عيبَ فيها غيرَ شُكْلَةِ عَيْنِها

كَذاكَ عِتاقُ الطَّيْرِ شُكْلٌ عُيُونُها[21]

❖ **اليَعْقُوبُ ذَكَرُ العِقْبانِ** ❖ مُعظَمُ كُتُبِ الحَيَوانِ القَديمَةِ تَقولُ: إنَّ (اليَعقوبَ) ذَكَرُ الحَجَلِ لكنَّنا نَرَى أنَّهُ ذَكَرُ العِقبانِ، وبينَ يَدَيْنا شَواهِدُ تُؤيِّدُنا وتُؤازِرُ رأيَنا، وتَدُلُّ بِوُضُوحٍ على خَطَإِ مَنْ يُعارِضُنا، قال الشاعر:

يا كَأسُ ما ثَغَبٌ بِرأسِ شَظِيَّةٍ

نَزَلَ أصابَ عِراصَها شُؤبوبُ[22]

ضَحيانُ شاهِقَةٍ يَرِفُّ بَشامُهُ

نَدْيانُ، يَقْصُرُ دونَهُ اليَعْقوبُ[23]

كَما يُؤيِّدُ ما نَذهَبُ إليهِ مِنْ أنَّ (اليَعقوبَ) ذَكَرُ العُقابِ، وليسَ ذَكَرَ الحَجَلِ، قَولُ الفَرزدَقِ، وقَدْ جَمَعَ بينَ النُّسُورِ واليَعاقيبِ (ذُكورةِ العِقبانِ) ممَّا يأكُلُ اللَّحمَ:

يَومَ تَركْنَ لإبْراهيمَ عافِيَةً

مِنَ النُّسُورِ عليهِ واليَعاقِيبِ[24]

❖ **أُمْنِيَةُ بِشْرٍ أخي بَشّار**: قيلَ لِبِشْرِ بنِ بُرْدٍ أخي الشاعرِ العبَّاسيِّ الشَّهيرِ بَشّارِ بنِ بُرد: لو خُيِّرْتَ أنْ تَكونَ بعضَ الطَّيرِ أو الحيَوانِ، فأيَّ شيءٍ تَتَمَنَّى أنْ تَكونَ؟ قال أتمَنَّى أنْ أكونَ عُقاباً! قيلَ ولِمَ ذلك؟ قال: لأنَّها تَبيتُ حيثُ لا يَنالُها سَبُعٌ من ذَواتِ الأربَعِ، وتَتَجَنَّبُها وتَخشاها سِباعُ الطَّيرِ[25].

❖ **مَواقِعُ العِقْبانِ** ❖ **تُديمُ العِقْبانُ** الوقوفَ في مَكانٍ مُشْرِفٍ عالٍ، فإذا رأتْ أيَّ سَبُعٍ من سِباعِ الطَّيرِ قد صادَ شيئاً انْقَضَّتْ عليهِ، فَتَتْرُكُهُ للعُقابِ وتَنْجو بِنَفْسِها، ومَتَى جاعَتْ لم يَمتَنِعْ عليها الذِّئبُ[26].

❖ **أكْلُ الحيَّاتِ** ❖ ولِلعُقابِ شَغَفٌ بأكْلِ الأفاعي، لا يَخْشاها ولا يُؤذيهِ سُمُّها، بَلْ رُبَّما احتالَ لذلكَ بأنْ يَبْدأ الْتِهامَها مِنْ آخِرِها، فيَندَفِعُ السُّمُّ إلى رأسِها، ثمَّ يَرمي بالرأسِ، فلا يأكُلُهُ لِمَكانِ السُّمِّ والأسنانِ فيه، فهو يأكُلُ الحيَّاتِ إلاَّ رُؤوسَها والطُّيورَ إلاَّ قُلوبَها، ولا نَدري حتَّى الآنَ لِماذا يُلْقي بِقُلوبِ الطَّيرِ.. انْظُرْ إلى قَولِ امرِئِ القيس يذكُرُ وكْرَ عُقابٍ:

كأنَّ قُلُوبَ الطَّيرِ رَطْباً ويابِساً

لَدَى وكْرِها العُنَّابُ والحَشَفُ البالي[27]

❖ **الصَّيْدُ بالعُقابِ** ❖ قالوا: إنَّ أهلَ المَغربِ أوَّلُ مَنِ اصْطادَ بالعُقابِ.. وقيلَ إنَّ قَيصَرَ مَلِكَ الرُّومِ أهدَى كِسْرَى مَلِكَ الفُرسِ عُقاباً، وكَتَبَ إليهِ: عَلِّمْها، فإنَّها تَعمَلُ عَمَلاً أكثرَ ممَّا تَعمَلُ الصُّقُورُ التي أعجَبَتْكَ، فأمَرَ بِها، فأُرْسِلَتْ على ظَبْيٍ فَقَدَّتْهُ، فأعجَبَهُ ما رأى مِنْها، ثم جَوَّعَها لِيَصيدَ بِها، فوَثَبَتْ

على صَبِيٍّ من حاشيته فَقتلَتْهُ، فقال كِسرَى: غَزا قَيْصَرُ في بِلادِنا بِغَيْرِ جيش (وكانَ بينَ الفُرس والرُّوم تنافُسٌ).. ثمَّ أهدَى كسرَى للقيصرِ نَمِراً، وكتبَ إليه: قد بَعثتُ لَكَ بما تَقْتُلُ به الظِّباءَ، وما قَرُبَ منْها منَ الوَحْش. وكَتَمَ عنهُ ما صَنَعتِ العُقابُ، فأعجبَ القيصرُ بالنَّمرِ، فغفلَ عنهُ يوماً فافْتَرسَ بعضَ فتْيانه، فقال: صَادَنا كسْرَى، فإنْ كُنَّا صِدْنَاهُ فلا بأسَ. فلمَّا وصَلَ الخبَرُ لكسرى قال مُفاخراً: أنا أبو ساسان[٢٨]!!

❖ **الأصقَعُ والصقْعاءُ** ❖ تختلفُ ألوانُ العقْبانِ من مَكان لآخرَ، فَبَعضُ عقبانِ الجزيرة العربيَّة صُقْعٌ (بيضُ الرُّؤوس)، فَيُقالُ للذَّكَرِ (أصقَعُ) وللأنْثَى (صَقْعاءُ) قال الشاعر:

فَكَأنَّما طارتْ بِعَقْلي بَعدَهُ

صَقْعاءُ عارِضَها رَعيلُ جَرادِ[٢٩]

وجسْمُ العُقاب في الغالب أسودُ، أو هوَ بُنِّي فاحم لذا يَكثُرُ وَصفُها (بالخُداريَّة أو السَّفْعاء) وكلاهُما تَعني السَّوادَ، وقد جَمَعَهُما وَعْلةُ الجَرْميّ حيثُ يَقول:

نَجَوْتُ نَجاءً لم يَرَ النَّاسُ مثْلَهُ

كأنِّي عُقابٌ عنـدَ تَيْمَنَ كاسرُ[٣٠]

خُداريَّـةٌ سَفْعاءُ لَبَّـدَ ريشَها

منَ الطَّلِّ يَومٌ ذو أهاضيبَ ماطرُ[٣١]

ورُبَّما كانت العُقابُ (مُوَلَّعَةً) أيْ فيها بُقَعٌ سُودٌ وأُخَرُ بيضٌ. قال بِشْرُ أبي خازم الأسَديّ يَذكرُ فَرَساً شَبَّهَها بِعُقاب فَرَّ عليها رجُلٌ يُسمَّى حاجِباً:

وأفْلَتَ حاجِبٌ تحتَ العَوالي

على مِثْلِ المُوَلَّعَةِ الطَّلُوبِ[٣٢]

❖ **سِلاحُ العُقاب** ❖ أمَّا أدواتُ العُقابِ القتاليَّةُ للفَتْك بِفَريسَته فهيَ مَخالبُهُ (أظْفارُهُ) أوَّلاً ولَعَلَّها أهَمُّ عندَهُ منَ المِنْسَر؛ لأنَّهُ يَقبِضُ بمَخالبه على الطَّريدَة كما تَفعَلُ (الكَمَّاشَةُ) وهي مَخالبُ حادَّةٌ قويَّةٌ، تَرتَبطُ بوظيف[٣٣]، مَتين صُلب، أمَّا منْسَرُهُ (مِنْقارُهُ) فرُبَّما كانَ كاليَد للإنْسانِ يُقطِّعُ لَحْمَ الفريسَة به ويَنْتفُ عنْها الرِّيشَ إنْ كانَتْ من ذَوات الرِّيش، ومِنْسَرُهُ يُحَدِّدُ حَجْمَ لُقْمَته.. قال جِرانُ العَوْد النُّمَيْري[٣٤]:

عُقابٌ عَقَنْباةٌ كأنَّ وَظيفَها

وخُرْطومَها الأعلَى بِنارٍ مُلَوَّحُ[٣٥]

وقال بِشْرُ بنُ أبي خازم يَذكرُ عُقاباً مَخالبُها حادَّةٌ كأنَّها مَخارِزُ الجُلود أو مَثاقِبُها:

تَزِلُّ اللَّقْوةُ الشَّغْواءُ عنْها

مَخالبُها كأطرافِ الأشافي[٣٦]

تَنْقَضُّ العُقابُ على طَريدَتها من عَل كأنَّها صَخْرةٌ، فتَسقُطُ على ظَهرها، فتَغْرزُ دابرَتَها[٣٧] في مَكان تَختارُهُ بينَ فقرات ظَهرها فتَقُدُّ ذلكَ المَوْضعَ بِضَرْبَتِها..

ولِلعُقابِ سُلطانٌ على كثيرٍ مِنَ الحيَوان، فهيَ تَصطادُ الأرانبَ والثَّعالبَ، ولا تَتَورَّعُ عنِ الظَّبْيِ والذِّئبِ وحِمارِ الوحْشِ، وحتَّى الثَّورِ الوَحْشِيِّ.. ولا تَزْهَدُ بالأفاعي والأحناشِ.. قال الشَّمَّاخُ بنُ ضِرار:

فَمَـا تَنْفَكُّ بينَ عُوَيْرِضاتٍ
تَجُـرُّ بِرأسِ عِكْرِشَةٍ زَمُوعِ[٣٨]
تُطارِدُ سِيدَ صاراتٍ، ويَوماً
على خِزَّانِ قاراتِ الجُمُوعِ[٣٩]
تَلُوذُ ثَعالِبُ الشَّرَفَيْنِ مِنْها
كما لاذَ الغَريمُ مِنَ التَّبيعِ[٤٠]
تَرى قِطَعاً مِن الأحناشِ فيه
جَماجِمُهُنَّ كالخَشَلِ النَّزيعِ[٤١]

❖ كيفَ يفْتِكُ العُقابُ بالذِّئبِ الذئبُ مِن أدْهى السِّباعِ وأمْكَرِها وأخْبَثِها، ومعَ ذلكَ فالعُقابُ يَقتُلُهُ ويَفتِكُ بِه: يَقولونَ إنَّ الذِّئبَ إذا رأى العُقابَ مُقبِلاً نَحوَهُ رُبَّما انْسَدَحَ على ظَهرِه، وجَعلَ قَوائِمَهُ إلى أعلى، لِيَتَمَكَّنَ مِنَ الدِّفاعِ بِمخالبِه الحادَّةِ عن جِسْمِه ضِدَّ هذا العدوِّ الذي انْصَبَّ عليْه مِنَ السَّماء، لكنَّ هذا قد لا يَنْفَعُهُ، فقد يَظَلُّ العُقابُ يُخاتِلُهُ ويُراوِغُهُ حتَّى يَجِدَ فُرْصَةً يَنقَضُّ عليْه، فيُمْسِكُهُ بِمخالبِه، ثُمَّ يَعلو بِه في الجَوِّ، ثُمَّ يُلقي بِه إلى أسفلَ، ويَهْوي إلى جانبِه مرَّةً أخرى، فيَصِلُ إلى الأرضِ مَعَ الفريسةِ أو قبْلَها، لِئَلاَّ تُفْلِتَ.. وتَظَلُّ في كُلِّ الأحوالِ لا تَغيبُ عن بَصَرِه الثَّاقِبِ المُتَيَقِّظ.. قال ابْنُ كُناسةَ يَصِفُ فَرَساً:

كالعُقابِ الطَّلُوبِ يَضْرِبُها الطـ..
ـلُ وقد صَوَّبَتْ على عِسْبارِ[٤٢]

❖ خاتِمةٌ من صُلْبِ الأدَبِ ❖ انظُرْ إلى هذا الهُجُومِ الجَوِّيِّ الكاسِحِ مِن عُقابٍ كاسرٍ مُتَمَكِّنٍ يَتَّصِفُ بِقَسوةِ القَلبِ، وجَبروتِ المُتَسلِّطِ الذي لا تَعرِفُ الرَّحمةُ إلى قَلبِه سَبيلاً. والهَدَفُ ذِئبٌ ماكِرٌ داهٍ، استَطاعَ - على خُبْثِه ودَهائِه - أنْ يُهيِّجَ فِينا كَوامِنَ الشَّفَقةِ، ومَشاعِرَ العَطفِ التي نادِراً ما تَتحرَّكُ تُجاهَ حيَوانٍ ماكرٍ مُخادِعٍ.. وانظُرْ إلى تَفَنُّنِ امْرِئِ القَيسِ في هذا المَشْهَدِ العَبْقَرِيِّ القَصيرِ، الذي بَدَأَ بِوصْفِ جَوادٍ لامرِئِ القيسِ شَبَّهَهُ بِهذا العُقابِ الكاسرِ الجبَّارِ[٤٣].

كأنَّها حينَ فاضَ الماءُ واحْتَفَلَتْ
صَقْعاءُ لاحَ لَها في المَرْقَبِ الذِّيبُ[٤٤]
فأبْصَرَتْ شَخْصَهُ مِن فَوقِ مَرْقَبَةٍ
ودُونَ مَوقِعِها مِنهُ شَناخيبُ[٤٥]
فأقْبَلَتْ نَحوَهُ في الجَوِّ كاسِرَةً
يَحُثُّها مِن هَوِيِّ الرِّيحِ تَصْويبُ[٤٦]

صُبَّتْ عليهِ، وما تَنْصَبُ مِنْ أَمَمٍ
إنَّ الشَّقاءَ على الأشْقَيْنَ مَصْبوبُ[47]

كالدَّلْوِ بُتَّتْ عُراها، وهْيَ مُثْقَلَةٌ
إذْ خانَهـا وذَمٌ مِنْها، وتَكْريبُ[48]

كالبَرْقِ والرِّيحِ، في مَرْآهُما عَجَبٌ
ما في اجْتِهادٍ على الإصْرارِ تَغْييبُ[49]

فَـأَدْرَكَتْهُ، فَنـالَتْـهُ مَخالِبُهـا
فانْسَلَّ مِن تَحْتِها، والدَّفُّ مَثْقوبُ[50]

يَلوذُ بِالصَّخْرِ مِنْها، بَعدَما فَتَرَتْ
مِنها ومِنْهُ على الصَّخْرِ الشَّآبيبُ[51]

ثمّ اسْتَغاثَتْ بِمَتْنِ الأرضِ تَعْفِرُهُ
وبِـاللِّسانِ وبِالشِّدْقَيْنِ تَتْريبُ[52]

فَأَخْطَأَتْهُ المَنايا، قِيسَ أَنْمُلَـةٍ
ولا تَحَـرُّزَ إلاَّ وهْـوَ مَكْتـوبُ[53]

يَظَـلُّ مُنْجَحِراً مِنْها، يُراقِبُها
ويَرْقُبُ اللَّيلَ، إنَّ اللَّيلَ مَحْبوبُ[54]

في هذهِ الأبياتِ وصَفَ امرؤُ القيسِ انْقِضاضَ العُقابِ نَحوَ الطَّريدةِ (الذئب) وصَوَّرَ صوتَ جَناحَيْها أثناءَ الانْقِضاضِ، وشَبَّهَ سُرعَةَ الانْقِضاضِ بِانْحِدارِ دَلْوٍ مَليئَةٍ بالماءِ، انْفَلَتَتْ مِن يَدِ الماتِحِ، فَراحَتْ تَهْوي إلى قاعِ البِئرِ. ووَصَفَ المَعْرَكَةَ وما جَرَى بها مِن تَجاذُبٍ وتَدافُعٍ، وتَصاوُلٍ وتَجاوُلٍ: الذئبُ يَلوذُ بِالصُّخورِ مَرَّةً، ويَحْتَمي بِتَضاريسِ الأرضِ مَرَّةً أخرَى، يُدافِعُ عن أعضائِهِ بِخَطْمِهِ وأنيابِهِ ومَخالِبِهِ وبَراثِنِهِ. والعُقابُ - بِإصْرارٍ وتَصميمٍ - تَجذِبُهُ بِمَخالِبِها، وتَجُرُّهُ بِبَراثِنِها، وتَنْقُرُهُ بِمِنْسَرِها، تُصيبُ رأسَهُ حيناً وتُخطِئُ أحياناً. فيَفْلِتُ مِن بينِ يَدَيْها... ويَتَعالَى غُبارُ المَعركةِ، ويَتَصاعَدُ عَجاجُ المُصاوَلةِ. لكنَّ إرادَةَ اللهِ الغَلاَّبَةَ قَضَتْ أنْ يَخيبَ مَسْعَى العُقابِ، وأنْ يَنْجُوَ الذئبُ الطَّريدُ ولو إلى حِينٍ، إذْ وَجَدَ لِنَفسِه جُحْراً انْجَحَرَ فيه، دَسَّ فيهِ مُؤَخَّرَتَهُ أو ما بَقِيَ مِن جَسَدِهِ، وأخرَجَ رأسَهُ ويَداهُ آمِلاً أنْ يَستَعينَ بِها على حِمايَةِ ما تأَخَّرَ مِن أجلِه، وما ظَلَّ سَليماً مِنْ أشلائِهِ، ولِيَتَسَنَّى لَهُ أنْ يُراقِبَ حَرَكاتِ العَدُوِّ الذي أنْهَكَهُ الإعياءُ هو الآخَرُ، وأمَضَّهُ عِنادُ الخَصْمِ، واستِعْصاؤهُ على الموتِ، ولِيَسْعَدَ بِهُجومِ الغَسَقِ، الذي سَيَكونُ عامِلاً مُساعِداً على النَّجاةِ، وتأخيرِ الأجَلِ، فقد أدرَكَ الطَّريدُ أنَّ خَصْمَهُ وإنْ تَعاظَمَتْ قُواهُ، وتَعَدَّدَتْ مَواهِبُهُ القِتاليَّةُ فهوَ في النِّهايَةِ طائرٌ، والطَّيْرُ في مُعظَمِها يُعشيها اللَّيلُ، ويَذهَبُ بِبَصَرِها الظَّلامُ، ففي الغَسَقِ مَنْجاتُهُ، وفي الظُّلْمَةِ فَرَجُهُ ومَخْرَجُهُ.

الحواشي

(١) النسر - بفتح النون - وأجاز بعضهم الكسر، والعامة يكسرون النون. أما الفطايس: فهي جثث الحيوانات النافقة، والفصيح أن يقولوا: جيف؛ جمع جيفة.

(٢) هذا لا يستدعي تغييراً في شكل الطائر؛ لأن العقاب والنسر شكلهما واحد تقريباً.

(٣) الجوارح: هي التي تعتمد في غذائها على الصيد.

(٤) كواسر الطير تلك التي تقدر على ضم جناحيها: للانقضاض والانحدار، من علو إلى آخر، وهذا لا يتأتى إلا لقليل من الطيور الصيادة القناصة: كالباز والعقاب والصقر وأمثالها.

(٥) فخذاه وقائمتاه مستورتان بالريش، والمسرول الذي يلبس سروالا من الريش.

(٦) المنسر هو منقار الطائر الجارح، من نسر الشيء: إذا نتفه واقتلعه.

(٧) مجمع الأمثال للميداني ١/١١٥ المثل رقم ٥٧٧. وملاع: قيل هو موضع، وقيل: هو اسم للصحراء.

(٨) حيوانات وطيور بلاد الشام من النقب إلى حلب للأستاذ أحمد لطفي زكريا ص ١٦٦.

(٩) انظر نهاية الأرب في فنون الأدب للنويري ١٨٢/١٠.

(١٠) انظر لسان العرب (عقب).

(١١) النوى: الفراق. عقبى من النوى: تفاؤل بزوال الفراق. نزوح: بعد.

(١٢) مجمع الأمثال ٢٢٠/١ المثل رقم ١١٨٠.

(١٣) السابق ٢٢١/١ المثل رقم ١١٨٢.

(١٤) النيق - بالكسر - أعلى موضع في الجبل.

(١٥) الحيوان للجاحظ ١٨٠/٣.

(١٦) مجمع الأمثال ٣٢٣/٢ المثل رقم ٤١٦٧.

(١٧) السابق ٤٣٨/١ المثل رقم ٢٣٢٥.

(١٨) الخيش: ما رق من ثياب الصيف.

(١٩) الأغاني ٥٤/١ وفي المزهر للسيوطي ٢٣٨/٢ أن الشعر لمعقر.

(٢٠) الخبراء بعالم الطير.

(٢١) الحيوان ٣٣٠/٤. شكل: حمر، ولا يظنن القارئ أن الشاعر يعترف بوجود عيب فيها، إنما أراد أن يمدحها بأسلوب يقال له في البلاغة (المدح بما يشبه الذم) وهو أسلوب معروف عند العرب منذ الجاهلية.

(٢٢) الحيوان ١٤٥/٥. كأس: اسم امرأة. الثغب: ماء مستنقع في صخرة. الشظية: فرع قمة الجبل. نزل: سريع السيلان. العراص: ساحات. شؤبوب: دفعة قوية من المطر.

(٢٣) ضحيان: بارز للشمس. البشام: نبات طيب الرائحة كانوا يستاكون بفروعه لأنه يعطر رائحة الفم. يرف: يلمع ويتلألأ. نديان: أصابه الندى. اليعقوب هنا ذكر العقاب وهو مشهور بارتفاع طيرانه، ولو كان المراد ذكر الحجل لما خصه بالارتفاع والعلو، فإن الحجل لا يطير إلا لمسافة قصيرة، ثم إنه لا يعلو في طيرانه.

(٢٤) ديوانه ص ٣٦. والجمع بين النسور واليعاقيب على أكل اللحم يدل بوضوح أن المراد غير ذكور الحجل، لأن الحجل ليس من آكلات اللحوم.

(٢٥) انظر الحيوان للجاحظ ٣٧/٧.

(٢٦) نهاية الأرب في فنون الأدب للنويري ١٨٢/١٠.

(٢٧) ديوانه ٩٠. العناب: نبات له ثمر كثمر الكرز. الحشف: التمر اليابس.

(٢٨) نهاية الأرب ١٠/١٨٣.

(٢٩) معـانـي الشعـر للإشنانداني ١٧٧. رعـيل جراد: سرب جراد.

(٣٠) الوحشيات ٧٧ (وهي الحماسة الصغرى لأبي تمام) تيمن: موضع.

(٣١) الطل: المطر الخفيف. أهاضيب: مطر غزير.

(٣٢) ديوانه ص ٢٤ والعوالي: الرماح.

(٣٣) مستدق الساق.

(٣٤) شاعر بدوي من عصر بني أمية.

(٣٥) ديوانه ص٣.

(٣٦) ديوانه ص ١٠٧.

(٣٧) (إصبع مؤخر رجلها).

(٣٨) عويرضات: موضع. عكرشة: أنثى الأرنب. زموع: تمشي على مؤخر رجلها لئلا تترك أثراً على الأرض يدل الخصوم عليها.

(٣٩) سيد: ذئب. صارات: جبال ببلاد بني أسد. خزان: جمع خزز وهو ذكر الأرانب. قارات: مرتفعات.

(٤٠) تلوذ: تختبئ. الغريم: المدين (الذي عليه الدين) التبيع: التابع (المطالب بالدين).

(٤١) الخشل: حب شجر الدوم. التزيع: المنزوع أو المرمي.

(٤٢) العسبار: ولد الضبع من الذئب (أبوه ذئب وأمه ضبع) يقول المؤلفون القدامى في عالم الحيوان إن الكلاب والذئاب والضباع وبنات آوى ربما سفد بعضها بعضاً؛ فتحمل إناثها فتنتج سبعاً يحمل أغلب صفات أبويه.

(٤٣) انظر المقطوعة في كتابنا (مختار الوصف) ص ٢٠٦ وانظر تعليقنا عليها ص ٣٠٨.

(٤٤) فاض الماء: يريد العرق من جسم الفرس. صقعاء: رأسها أبيض.

(٤٥) شخصه: جسمه. شناخيب: جمع شنخوب وهو ما نتأ من قمة الجبل.

(٤٦) كاسرة: منقضة. هوي الريح: صوت هبوبه. تصويب: انصباب وانحدار.

(٤٧) الأمم: القرب والمواجهة. الأشقون: جمع أشقى، وهو الموصوف بالشقاء.

(٤٨) بتت: انقطعت. عرى الدلو: جمع عروة وهي أذن الدلو المثبتة في طرفها. مثقلة: ممتلئة بالماء. الوذم: السير الواصل بين أذني الدلو. تكريب: شد حبل الدلو.

(٤٩) في الديوان (كالبز) وهو تحريف، صوابه (من خزانة الأدب والحيوان) الإصرار: التصميم. تغييب: تقصير.

(٥٠) أدركته: أي العقاب أدركت الذئب. انسل: خرج زاحفاً. الدف: الجنب. في الديوان (معقوب) بدل منثوب.

(٥١) يلوذ: يحتمي. فترت: تراخت وتعبت (يعني العقاب) الشآبيب: جمع شؤبوب وهو الدفعة من المطر (لعله أراد هنا ما يتدفق من دمائها على الصخور).

(٥٢) استغاثت: استعانت والمراد العقاب. تعفره: تمرغه بالتراب. الشدقان: جانبا الفم، عند التقاء طرفي الشفتين. تتريب: معفر بالتراب.

(٥٣) في الحيوان (ما أخطاته) ولعل الصواب ما أثبتناه (فالمنية قد أخطات الذئب، والبيت التالي يثبت ذلك) قيس أنملة: مقدار إصبع. تحرز: توقى. مكثوب: بالثاء المثلثة (كثبته العقاب: أي قاربته) وهذه رواية الحيوان، أما في الديوان فـ (مكتوب) بالتاء المثناة.

(٥٤) منجحر – بالجيم قبل الحاء –: متخذ جحراً. محبوب: رواية الحيوان، وهي الصواب إن شاء الله أما فيالديوان فأثبت بدلها (محجوب).

شكري فيصل الأديب الذي جنت عليه السياسة
١٩١٨ - ١٩٨٥

عيسى فتوح(*)

الأستاذ الدكتور شكري عمر فيصل أديب مرهف الإحساس، وناقد رصين، ومجمعي بارز، وأستاذ جامعي متميّز، وسياسي جنت عليه السياسة.. ولد في حي «العقيبة» بدمشق القديمة لأب حمصي الأصل، وأم دمشقية هي أخت العالم الشيخ محمود ياسين الذي كان صاحب ومدير مدرسة «التهذيب الإسلامي» الابتدائية الخاصة في حي «المسكية» قرب الجامع الأموي، وفي هذه المدرسة تلقى شكري دراسته الأولى، وفي بيت خاله نشأ وترعرع، وعلى يديه تربى، وفي مجاله تفتح، وفي مكتبته كانت مطالعاته كما يقول.

(*) عيسى فتوح: كاتب وأديب سوري.
- العمل الفني: الفنان علي مقوص.

انتقل بعد ذلك إلى مدرسة « نموذج البحصة » الرسمية التي أصبح اسمها فيما بعد « مدرسة معاوية »، ثم إلى « مكتب عنبر » لمواصلة دراسته الإعدادية والثانوية، حيث تتلمذ على الأستاذين زين العابدين التونسي وأبي الخير القواس في السنتين الأولى والثانية، وعلى الأساتذة محمد البزم وسليم الجندي وعبد القادر المبارك في السنوات التالية.

حين نال البكالوريا بقسميها العلمي والفلسفي عام ١٩٣٨ التحق بكلية الآداب في جامعة القاهرة. وفي عام ١٩٤٢ نال شهادة الليسانس في الآداب بدرجة الامتياز، وكان الأول بين خريجي تلك السنة، ولما عاد إلى دمشق درّس اللغة العربية في ثانوياتها ، وواصل في الوقت نفسه دراسة الحقوق في الجامعة السورية، فنال الإجازة فيها عام ١٩٤٦.

أوفد عام ١٩٤٦ إلى جامعة القاهرة لتحضير الدكتوراه في الآداب ، فعمل إلى جانب دراسته ملحقاً ثقافياً في الإدارة الثقافية بجامعة الدول العربية التي كان يشرف عليها الأستاذ أحمد أمين (١٨٨٦ - ١٩٥٤)، وكان شكري خير معين له في وضع الترتيبات التي آلت بالإدارة إلى ما دعي فيما بعد بـ « المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم».

في ١ / ٧ / ١٩٤٨ نال شهادة الماجستير في الآداب بدرجة جيد جداً، وكان موضوع أطروحته « مناهج الدراسة الأدبية - عرض ونقد ،واقتراح» وفي عام ١٩٤٩ حصل على دبلوم معهد اللهجات العربية (قسم اللغات الشرقية)، وفي ٢٥ / ١٠ / ١٩٥١ نال شهادة الدكتوراه في الآداب بدرجة جيد جداً، وكان موضوع أطروحته « المجتمعات الإسلامية في القرن الأول للهجرة - نشأتها ومقوماتها وتطورها اللغوي والأدبي»، ولما عاد إلى دمشق عين عضواً في لجنة التربية والتعليم المكلفة بتخطيط برامج التعليم ومراقبة الكتب المدرسية، وكان لا يترك لنفسه ساعة فراغ إلا أسهم بها في النشاط الثقافي للجمعيات والنوادي الدمشقية كجمعية الشبان المسلمين، وجمعية الإخوان المسلمين ، والنادي العربي وغيرها.

في عام ١٩٥٢ عين أستاذاً مساعداً للأدب العربي القديم في كلية الآداب بجامعة دمشق ، وفي عام ١٩٥٦ صار أستاذاً بلا كرسي في الكلية، فأوفدته الجامعة إلى ألمانيا للزيارة والاطلاع، فتابع هناك دراسة اللغة الألمانية التي بدأها في جامعة القاهرة، واختار بعض المخطوطات الموجودة في جامعات توبنغن وماربورغ وبرلين لمكتبة مجمع اللغة العربية بدمشق.

وفي عام ١٩٥٧ مثل سورية في مؤتمر الأدباء العرب الثاني الذي عقد في



«بلودان» بسورية ، وفي عام ١٩٥٨ مثلها في مؤتمر الأدباء العرب الذي عقد في الكويت ، حيث ألقى بحثاً بعنوان «البطولة في الأدب العربي الحديث منذ سقوط بغداد حتى فجر النهضة الحديثة»، وفي عام ١٩٦٠ سمي عضواً في المؤتمر العاشر لهيئة الدراسات العربية في الجامعة الأميركية في بيروت ، حيث ألقى بحثاً بعنوان « ما أسهم به المؤلفون العرب في المئة سنة الأخيرة في دراسة الأدب العربي».

كما حضر ندوة التعريب التي أقيمت في ليبيا عام ١٩٧٤، حيث ألقى بحثاً بعنوان «عوائق في طريق التعريب»، ومؤتمر الأدباء العرب الذي عقد في ليبيا أيضاً عام ١٩٧٧، حيث ألقى بحثاً قيماً بعنوان «مشكلة اللغة العربية في الأدب المعاصر»، وندوة اتحاد المجامع العربية التي عقدت في عمّان عام ١٩٧٨، حيث ألقى بحثاً بعنوان « اللغة العربية خلال ربع قرن في ميدان التعلّم والتعليم»، وندوة التعريب التي عقدت في الخرطوم عام ١٩٧٩، حيث ألقى بحثاً بعنوان «موقع الندوة في حركة التعريب»، وندوة اتحاد المجامع العربية التي أقيمت في الرباط عام ١٩٨٤ وكان بحثه فيها بعنوان « تعريب التعليم العالي والجامعي في ربع القرن الأخير».. والحقيقة أنه ما كان يتأخر عن الاشتراك في أي مؤتمر يدعى إليه، أو أية ندوة يستطيع أن يساهم فيها ببحث أو دراسة..

لقد كان إصرار الدكتور شكري فيصل على حضور هذه المؤتمرات والندوات ، وتلبية رغبات الداعين إليها، موضع لوم وانتقاد بعض أصدقائه، فقد اتهمه الدكتور إبراهيم الكيلاني (١٩١٦ - ١٩٠٤)

بالسعي الدؤوب وراء المال والتعويضات المادية، الأمر الذي أرهقه وأوهن قلبه المريض أصلاً، ولم تتجاوز المدة الفاصلة بين آخر بحث قدمه في ندوة المجامع العربية بالرباط ووفاته غير بضعة أشهر، فقد توفي يوم السبت الواقع في الثالث من شهر آب ١٩٨٥ في مدينة «جنيف» بسويسرة إثر عملية جراحية في القلب، وفي العاشر منه نقل جثمانه إلى المدينة المنورة حيث دفن فيها، وفي ٣٠ / ١٠ / ١٩٨٥ أقيم له حفل تأبيني في اتحاد الكتاب العرب بدمشق الذي كان عضواً فيه، تكلم فيه نخبة من رجال الأدب والفكر، منهم الدكتور عدنان الخطيب (١٩١٤ - ١٩٩٥) الذي تحدث عن عمله في الصحافة السياسية وانتقاله فيما بعد إلى الصحافة الأدبية.

فاتني أن أشير إلى أن الدكتور شكري فيصل رشح نفسه عام ١٩٥٤ للانتخابات النيابية عن مدينة دمشق لكنه لم يوفق، فلما قامت الوحدة بين سورية ومصر عام ١٩٥٨ رشح نفسه لانتخابات « الاتحاد القومي» فنجح، ولم يلبث أن ظهر اسمه في عداد أعضاء « مجلس الأمة » عن سورية .. وفي عام ١٩٦١ اختير عضواً في مجمع اللغة العربية بدمشق، واستُقبل في جلسة علنية في الأول من شباط ١٩٦٢ ، واحتل المقعد الذي خلا بوفاة الأستاذ الرئيس خليل مردم بك (١٨٩٥ - ١٩٥٩) ، وأسندت إليه عضوية لجنتي المجلة والمطبوعات والمخطوطات وإحياء التراث، وفي عام ١٩٧٢ انتخب أميناً عاماً للمجمع، ولم يمنعه هذا المنصب من متابعة التدريس الجامعي في كل من جامعة دمشق، والجامعة اللبنانية في بيروت ، والجامعة الأردنية في عمّان، وتحقيق مخطوط « تاريخ دمشق» لابن عساكر ، ووضع البرنامج لإتمام تحقيقه بمشاركة بعض الزملاء.. وكان من قبل قد عُهد إليه بتحقيق قسم شعراء الشام من كتاب «خريدة القصر وجريدة العصر» للعماد الأصفهاني بأجزائه الأربعة التي صدرت بين عامي ١٩٥٥ و ١٩٦٨.

❖ ❖ ❖

لقد استهوت السياسة الدكتور شكري منذ أن كان طالباً في المرحلة الثانوية، فكان من رواد الحركات الطلابية في مكتب عنبر منذ أن انتسب إليه عام ١٩٣١، ولذلك انتمى عام ١٩٣٣ إلى «عصبة العمل القومي»، ولما أصدرت هذه العصبة جريدة « العمل القومي» في السادس من حزيران ١٩٣٨ لتكون لسانها الناطق ، وكلفت المجاهد عثمان قاسم برئاسة تحريرها، أخذ شكري يكتب زواياها، وينشر تعليقاته فيها، إما باسمه الصريح، أو باستخدام بعض الأسماء المستعارة، وكان أحياناً

يستقل بتحريرها ويصححها ويدفعها إلى المطبعة بمفرده، إلى أن توقفت في أوائل الحرب العالمية الثانية، فترك الكتابة السياسية واتجه إلى الصحافة الأدبية، فكتب في مجلات الرسالة والثقافة والأديب والآداب والمعرفة والموقف الأدبي. ومجلة مجمع اللغة التي كتب فيها ستة وعشرين مقالاً بين عامي ١٩٥٢ و ١٩٨٠.. وقد اتسمت مقالاته بالجدية والعمق والإحاطة والدقة والفهم والوعي، فقد كان الدكتور شكري أديباً موهوباً وناقداً بليغاً، أوتي قلماً سيالاً، وأسلوباً مشرقاً وجذاباً تأثر فيه بأسلوب طه حسين، وكان يقول: «أعتقد أن العناية بالأسلوب عناية لا تكلف فيها يجب أن تكون موضع اهتمامنا، فالأفكار الطيبة، والنتائج القيمة، والأبحاث التي استنفدت الجهد، يجب ألا تبرز للناس في ثوب مهلهل».

ولا يشك الأستاذ عبد الغني العطري (١٩١٩ – ٢٠٠٣) في «أن شكري فيصل كان أديباً ذواقة وموهوباً، يتمتع بأسلوب قل نظيره بين الأدباء العرب قديماً وحديثاً، تأسرك كلماته الرقيقة، وتسحرك جمله وألفاظه.. ولا غرابة فقد تتلمذ على عميد الأدب العربي طه حسين، فأعجب بأسلوبه، وأحبه حتى العشق، فتشابه الأسلوبان، وامتزجا امتزاجاً عجيباً، حتى لم يعد من السهل على الباحث أو الناقد أن يميز بين الأسلوبين.. لقد غدا أسلوب شكري نسخة ثانية عن أسلوب أستاذه طه حسين، فقد ترسم خطاه في أسلوبه الساحر، حتى جرى مجرى الطبع فيه، وصار جزءاً من أدبه وعلامة بارزة في كل ما كتب وأبدع...».

استاذي شكري فيصل

عرفت الأستاذ الدكتور شكري فيصل عام ١٩٥٨ حين كنت في السنة الثانية بقسم اللغة العربية في كلية الآداب بجامعة دمشق، يوم كان يلقي علينا محاضرات عن «تطور الغزل بين الجاهلية والإسلام» من امرئ القيس إلى عمر بن أبي ربيعة، وفي السنة الثالثة انتقل بنا إلى دراسة الأدب العباسي حيث درسنا عليه ثلاثة من شعراء هذا العصر هم: بشار بن برد، وأبو العتاهية، وأبو نواس، فكان يختار لنا نصوصاً من دواوينهم فيحللها ويشرحها ويفندها ويبين خصائصها الفنية، وصورها، مستعيناً بذاكرته الخصبة، وحافظته الجيدة، وموهبته الخارقة.. فقد كان بارعاً جداً في تحليل النصوص التي يقلبها على شتى وجوهها، ويعتصر زبدة ما فيها من أفكار وخصائص وميزات، وكثيراً ما كنا نقضي ساعتين أو أكثر في دراسة النص الواحد الذي لا يتجاوز الأبيات العشرة، فيأتي بأفكار ومعان واستنتاجات كنا نستغرب كيف يفطن بها، ويصطادها خياله الخلاق المبدع.

لا أذكر أنه حمل في حقيبته يوماً درساً مكتوباً، أو في جيبه ورقة وضع عليها رؤوس أقلام، بل كان يمتح كلامه من ذاكرته الحية، وقريحته الفياضة.. كان يتحدث بيسر وطلاقة وكأنه يغرف من بحر زاخر، لا يتردد ولا يتلجلج، لا يريد أن يقاطعه أحد من طلابه حين يكون مستغرقاً في الكلام، لئلا يقطع عليه سلسلة أفكاره، أو يعكر انسجامه في تحليل النصوص، أو سبحاته التي يغيم في ضبابها، محللاً وشارحاً ومفسراً، وما زلت حتى اليوم أحتفظ بمعظم ما أملاه علينا من محاضرات غير مكتوبة سابقاً،وأتمنى لو تتولى طباعتها إحدى دور النشر في الوطن العربي، حفاظاً على آثاره التي لم تجمع، ولا يزال أكثرها مبعثراً في بطون الصحف والمجلات العربية.

ما زلت أذكر يوم زرته في منزله، واطلعت على محتويات مكتبته الضخمة التي كانت تغص بالآلاف المؤلفة من الكتب التراثية والمراجع الأساسية، ورأيت السلّم الذي كان يستخدمه للوصول إلى الرفوف العالية المحاذية لسقف المنزل، ولست أدري ماذا حل بهذه المكتبة الغنية التي أفنى زهرة شبابه في تجميع محتوياتها، فقد أغلقت بعد اضطراره إلى مغادرة دمشق والإقامة في المملكة العربية السعودية.

❖ ❖ ❖

بعد أن أنهيت دراسة السنة الثانية في قسم اللغة العربية بكلية الآداب عام ١٩٥٨، سافرت لقضاء عطلة الصيف في بلدتي «مشتى الحلو»، دفعني تأثري به، وإشفاقي عليه من مواصلة العناء والسفر والسهر أن أكتب إليه رسالة أدعوه وأرجوه فيها أن يرأف بنفسه ويرتاح قليلاً في ربوع المشتى الجميلة، فأجابني برسالة تحمل تاريخ الثلاثاء ٢٩ تموز ١٩٥٨ هذا نصها:

عزيزي عيسى

شكرت لك رسالتك الأخيرة، وإن جاءت متأخرة فيما تظن.. ذلك أن كل شيء في حياتنا ينسحب على الصيف، حتى ليوشك أن يأكله. إننا في نهاية شهر تموز، ومع ذلك فلا يزال عندنا بعض الاجتماعات في مجلس الكلية وبعض الرسائل، وبعض الأعمال الأخرى.

إن توتر الجو الدولي أنساني أو ألهاني عن أمر السفر، إلى جانب مشاغل الكلية، وحين أفكر اليوم أتساءل: هل في وسعي أن أخطو في ذلك خطوة جريئة؟

أمامي بحث مستعجل .. وأعمال أخرى تتصل ببعض المخطوطات، ولا أدري كيف أتجاوز ذلك.

يبدو لي على كل حال أني سآخذ باقتراحك الأخير: أن أزور الضيعة وحدي.. وقد أصطحب زوجتي دون الأولاد.

أما متى يكون ذلك.. فلا أدري.. ولك أن تنتظر مني رسالة في هذا .. قبل السفر.

وعلى كل حال فلن أكون من عدم القدرة بحيث لا أستطيع أن أؤمن لنفسي بيتوتة ليلة أو ليلتين.

وفي ترتب أن أكتب لك مرة أخرى . أكرر لك الشكر والتحية، وأحمد الله على عافيتك من الوعكة التي ألمت بك، والسلام عليك ورحمة الله.

شكري فيصل

وبعد أن تخرجت من كلية الآداب عام ١٩٦٠ وعملت في التدريس والكتابة والتأليف ، أنجزت كتاباً مخطوطاً بعنوان : أديب اسحق باعث النهضة القومية، فخطر لي أن أرسله إليه ليكتب مقدمته، فأجابني برسالة مؤرخة في ١٢ / ١٠ / ١٩٦٩ معتذراً بلباقته المعهودة عن كتابة المقدمة قائلاً:

عزيزي الأستاذ عيسى

تمنيت مخلصاً أن أفرغ لبحثك القيم هذا مدة من الزمن، تساعدني على أن أتمثل كل ما فيه ، ثم إن أكتب عنه .. ولكني وجدتني في دوامة من المشاغل التافهة الصغيرة التي تمتص الوقت ، ولا تغني عن الحق شيئاً.

ولقد تخطيت كل صعوبة فقرأت في جلسة واحدة قدْراً صالحاً اجتذبني واستمالني، ولكن العواتق كانت فوق ما أقدر على مطاردته.

إني أقضي هذين الأسبوعين وسط ضجيج السفر الذي أرجو أن تتيسر لي أسبابه قريباً، وبين ضجيج داخلي هو هذه المشاعر التي تتملك الإنسان وهو يهم أن يغادر وطنه، وأن يبتعد عن مغانيه.

لهذا أتمنى أن تتاح لي فرصة قراءة الكتاب مطبوعاً، وإن كنت أعتقد أني حينذاك سأخسر متعة السَّبْق إلى ذلك.

أتمنى لك أطيب الحظوظ من التوفيق في عملك هذا وفي أعمالك الأخرى ، ولنا في الصيف المقبل إن شاء الله فرص كثيرات.

شكري فيصل

❖ ❖ ❖

تعمدت نشر هاتين الرسالتين لأظهر من خلالهما مدى تقدير الأستاذ الدكتور شكري فيصل لطلابه، مع أنني كنت في عام ١٩٥٨ لا أزال في السنة الثانية من دراستي الجامعية ، فهو لم يهمل رسالتي، بل أجاب عنها بكل مودة واحترام، واعتذر بلطف ولباقة عن عدم تلبية دعوتي لقضاء بضعة أيام في ضيافتي.

أما الرسالة الثانية التي كتبها لي بعد إحدى عشرة سنة من كتابة الأولى، فقد

كانت ترجماناً أميناً لما كان يعانيه من ضغوط العمل، وكثرة المشاغل والأعباء والأسفار، ولما كان يحمله في قلبه من قلق وهموم لفراق أسرته ووطنه ، فقد كان طوال حياته في حل ومرتحل.. كما كانت تعبيراً صادقاً عن اللباقة والدماثة والشفافية التي كان يتمتع بها، والتهذيب الرفيع المتأصل فيه، وهل أجمل وأرق من قوله« أتمنى أن تتاح لي فرصة قراءة الكتاب مطبوعاً ، وإن كنت أعتقد . أني حينذاك سأخسر متعة السبق إلى ذلك؟..

المصــادر

١ - الدكتور عدنان الخطيب - الدكتور شكري فيصل أو صداقة خمسين عاماً - دار الفكر - دمشق ١٩٨٦.

٢ - عبد الغني العطري - عبقريات من بلادي - دار البشائر - دمشق ١٩٩٥.

٣ - الدكتور ابراهيم الكيلاني - شخصيات وصور أدبية - الندوة الثقافية النسائية - دمشق.

❖ ❖ ❖

رفاعة الطهطاوي.. وثقافة الطفل

بيان الصفدي (*)

في بداية القرن التاسع عشر ولد رفاعة رافع الطهطاوي وبالتحديد في عام ١٨٠١، ولنا أن نطلق خيالنا هنا لنتصور حال طهطا في صعيد مصر آنذاك، وقد جاءت ولادة الطهطاوي مترافقة مع احتلال إنكليزي قصير لمصر أعقبه انسحاب عام ١٨٠٣ وصعود نجم محمد علي الذي سار بمصر نحو العصر، فكان طامحاً إلى امتلاك جيش حديث، ومؤسسات معاصرة، ولهذا شهد التعليم نهوضاً مميزاً ، وقد تُوّج ببدء البعثات إلى إيطاليا وفرنسا، وحكاية رفاعة الطهطاوي مع العلم والتعليم فيها قدر كبير من الغرابة والطرافة.

(*) بيان الصفدي : أديب وناقد سوري.

- العمل الفني: الفنان زهير حسيب.

فعندما قررت الحكومة المصرية إرسال بعثتها الأولى إلى فرنسا عام ١٨٢٦ وقع اختيارها على رفاعة الطهطاوي ليكون إماماً مرافقاً للبعثة التعليمية، ولم يَدُرْ في خَلَد أحد أن هذا « الإمام» الذي كان عليه أن يرعى شؤون الطلبة الدينية سيكون بحق الرائد الأكبر للتربية والتعليم والترجمة في مصر .. بل في الوطن العربي كله. وهنا يصح ما قاله فيه نعمان عاشور[1].

« لا أبالغ إذا قلت إن نتاجنا الثقافي المعاصر يرجع في أصله ويرتدّ في كافة منابته إلى البدايات التي خطها رفاعة رافع الطهطاوي بكتاباته وترجماته وآرائه وأفكاره وجهوده العلمية ومواقفه النضالية فطبع منطلق المسيرة لثقافتنا المصرية المعاصرة في كافة جوانبها .. ورفاعة الطهطاوي هو الصورة البارزة الحية للمثقف المصري الأصيل الذي أوجدته ظروف عصره في مفترق العديد من الطرق.. والذي استطاع بفضل وطنيته الخالصة وشخصيته الصلبة أن يشق للثقافة المصرية أسلم وأصح وأقوم المسالك».

ترى ما الذي جعل هذا الإمام ينفض عن كاهله عفن عصور متتالية، ليقتنع أن التحاقنا بالحضارة هو القدر الجميل الذي علينا أن نختاره إذا كنا نريد أن ننتسب إلى العصر؟

لا شك أن هناك استعداداً لديه أهّله له أستاذه المستنير صاحب الفضل في اختياره الشيخ حسن العطار، وفي باريس كانت صدمته الأولى التي جعلته يقول[2].

« وقد قويت شوكة الإفرنج ببراعتهم وتدبيرهم، بل وعدلهم ومعرفتهم في الحروب وتنوعهم واختراعهم فيها، ولولا أن الإسلام منصور، بقدرة الله سبحانه وتعالى لكان كل شيء بالنسبة لقوتهم وسوادهم وثروتهم وبراعتهم».

كان سفر البعثة عام ١٨٢٦، وما إن استقر بها المقام حتى راح الطهطاوي يعبّ من هذا العالم الجديد عباً، فأخذ يدرس الفرنسية بينهم، حتى تفوق على جميع من كان معه من طلاب، وقد أمضى جل وقته في المكتبات العامة، ولم يكد يتوقف عن الدراسة طوال النهار ونكاد نقول طوال الليل أيضاً إلى الحد الذي جعل أصحابه يخافون عليه من العمى أو المرض.

لقد شعر الطهطاوي أن هذه الفرصة النادرة التي أتيحت له ربما لن تتكرر، فعليه ألا يترك ساعة من الزمن تمر دون أن يغرف فيها من ثقافة هذا البلد.

ولما عاد إلى مصر مع البعثة عام ١٨٣١ كانت نظارة المعارف كما كانت تعرف آنذاك ليس في مواجهة إمام قام بواجبه المعروف بل أمام موسوعة متحركة من المعارف،

وطاقة هائلة على العمل التربوي والنهضوي.

عاد يحمل معه أولى الكتب التعليمية التي قام بترجمتها ومنها « كتاب أصول المعادن » و « نبذة من تاريخ اسكندر الأكبر مأخوذة من تاريخ القدماء » و « قطعة من كتاب ملطبرون في الجغرافية » و « نبذة في علم سياسة الصحة » و « أصول الحقوق الطبيعية التي يعتبرها الفرنج أصلاً لأحكامهم »



تركزت خلاصة تجربة الطهطاوي فيما ذكر في كتابه المهم « تخليص الإبريز إلى تلخيص باريز» وفيه سجل دقيق لـ «صدمة الحضارة» التي تعرض لها رفاعة ، فأنتجت في ذلك الوقت انفتاحاً واعياً على عالم جديد يقوم على البحث والعلم والحرية والتقدم.

يقول الطهطاوي في كتابه (٣)

« أنني مدة إقامتي بهذه البلاد في حسرة على تمتعها بذلك وخلو ممالك الإسلام منه »

وعرض في كتابه لما في باريس من تقاليد المساواة والانتخاب والتعليم وحق المرأة في العمل والقول ، وقد أراد من كل ما عرضه (٤):

« أن يوقظ به من نوم الغفلة سائر الأمم من عرب وعجم»

وترددت في كتابه آراء في غاية الجرأة آنذاك فيما يتعلق بالمرأة إذ يقول مثلاً(٥):

« إن وقوع اللخبطة بالنسبة لعفة النساء

لا يأتي من كشفهن أو سترهن بل منشأ ذلك التربية الجيدة والخسيسة والتعود على محبة واحد دون غيره وعدم التشريك في المحبة والالتئام بين الزوجين».

دون أن ينسى صمام الأمان [٦] « ومن المعلوم إني لا أستحسن إلا ما لم يخالف نص الشريعة المحمدية».

في مصر حقق الطهطاوي الكثير من أحلامه، واصل حركة الترجمة، سواء بنفسه أم من خلال نخبة من أوائل تلاميذه، مع عمل دائم لإنشاء المدارس وعلى رأسها « مدرسة الألسن» التي كانت دار الترجمة الكبرى آنذاك ، وقد تولى الطهطاوي مهمة « ناظر قلم الترجمة بديوان المدارس»

إلا أن هذا المشروع الذي نود التركيز عليه هنا هو ما قام به الطهطاوي في مجال التأسيس لثقافة الطفل ، وينقسم مشروع الطهطاوي في هذا المجال إلى ثلاثة أقسام:

١ - التعليم والترجمة :

إنه الأساس الأول في هذا المجال، لهذا فقد قدم الطهطاوي جهداً مميزاً قام على تشجيع التوسع في التعليم ، وتأليف الكتب المدرسية العصرية بنفسه ، وتبسيط القواعد اللغوية ، إضافة إلى ترجمة الكتب المدرسية إلى العربية.

٢ - التنظير لثقافة الطفل :

أدرك الطهطاوي أنه لا بد من بثّ وعي جديد فيما يخص تربية الأطفال وثقافتهم، وقد توّج جهده بكتابه المشهور « المرشد الأمين للبنات والبنين» ولعل ما يلفت النظر أن الكتاب من عنوانه خصّ البنات بالاشتراك في حق التعليم ، وهو أمر كان مرفوضاً بعد قرون من الظلام والذكورية التي لا ترى في المرأة إلا وعاء إنجاب ومتعة.

ولنقرأ هذه الرؤية المتقدمة في الفصل الثالث الذي عنونه :« في تشريك البنات مع الصبيان في التعلم والتعليم وكسب العرفان، إذ يقول [٧]:

« ينبغي صرف الهمة في تعليم البنات والصبيان معاً لحسن معاشرة الأزواج فتتعلم البنات القراءة والكتابة والحساب ونحو ذلك فإن هذا مما يزيدهن أدباً وعقلاً ويجعلهن بالمعارف أهلاً ويصلحن به لمشاركة الرجال في الكلام والرأي فيعظمن في قلوبهم ويعظم مقامهن لزوال ما فيهن من سخافة العقل والطيش مما ينتج من معاشرة المرأة الجاهلة لمرأة مثلها وليمكن للمرأة عند اقتضاء الحال أن تتعاطى من الأشغال والأعمال ما يتعاطاه الرجال».

وتحدث في كتابه عن التربية كلاماً معاصراً [٨]:

« إن التربية فن تنمية الأعضاء الحسية والعقلية وطريقة تهذيب النوع البشري ذكراً كان أو أنثى على طبق أصول معلومة يستفيد منها الصبي هيئة ثابتة يتبعها ويتخذها عادة وتصير له دأباً وشأناً وملكة فالتربية المعنوية حينئذ هي فن تشكيل العقول البشرية وتكييفها بكيفية حسنة مألوفة وغايتها إيجاد ملكة راسخة في الصغير تحمله على التخلق بحسن الأخلاق حسب الإمكان بحيث تحصل من هيئة تربيته الأفعال الجميلة المحمودة عقلاً وشرعاً بسهولة و يسر»

ومن مباحث الكتاب « مقدمة في بيان تربية الأطفال من الذكور والإناث» «في التعلم والتعليم» « في الدراسة والمطالعة » في ذكر الوطن وتمدينه وبيان أن أعظم أسباب ذلك التربية والتعليم واستكمال المعارف والتعميم» « في الحرية العمومية والتسوية بين أهالي الجمعية» في بر الوالدين وفي فضل العلم والحث على تعليمه وفي آداب كل من المعلم والمتعلم» « في ذكر الطرق المسهّلة لتقدم العلوم والآداب».

٣ - الأدب والصحافة:

ما يثير في النفس أشد الإعجاب هو التفات الطهطاوي إلى ضرورة رفد الطفل بثقافة موازية للتعليم ومكملة له، وذلك من خلال النشيد وكتابة القصيدة التربوية والتأسيس لصحافة الطفل.

ولا أستبعد أن تكون الأعمال المترجمة النادرة الأولى أو المؤلفة قد جاءت نتاجاً لتشجيع الطهطاوي والجو الذي خلقه في هذا الإطار، خاصة إذا عرفنا أن محمد عثمان جلال كان أحد تلاميذه النجباء، وهو صاحب الكتاب المشهور الأول في أدب الطفل العربي، وأعني تلك الترجمة الشعرية لحكايات لافونتين، والتي صدرت في منتصف القرن التاسع عشر بعنوان « العيون اليواقظ في الأمثال والمواعظ» والتي لاقت جحوداً واحتقاراً يدلان على صعوبة التأسيس لثقافة الطفل في بيئة لا ترى في الطفل إلا كائناً ساذجاً ننتظر أن يقفز إلى عالم الكبار في أسرع وقت [٩].

فالتواضع الجم والرؤية العصرية والجرأة هي التي جعلت الطهطاوي يتوجه إلى الطفل بمجموعة من القصائد، ويكتب « منظومة في تأديب النشء» ضمّنها في كتابه» تعريب الأمثال في تأديب الأطفال » ومنها [١٠]:

من رام عند الناس طراً أن يُحبْ

فَليَلتزمْ حسن السلوك والأدبْ

وأن يكون طيب السريره

مهذب الأخلاق زاكي السيره

من يعص والديه ضلَّ وندمْ
وساء حـالـه ولـلرشد عَـدِمْ

الرفق بالفقير والضعيف
من حسن أخلاق الفتى الشريف

وفي « مجموعة حكم» نقرأ توجيهات تربوية من مثل (١١).

الكِبْرُ ناشئ عن الحماقه
ومـا لـعـاقـل عـلـيـه طـاقـه

مما يعدُّ من صفات الذمّ
كتـمُ الصـغـير عن أب وأمّ

من رام أن يكتسب اللطافه
عـلـيـه طـول الـدهـر بـالـنـظافه

فإنها من شُعَب الإيمان
تُطلَب في الشباب والأبدان

وشرُّ أوصاف الفتى هو الغضبْ
يفضي إلى ارتكاب ما لا يُرْتكبْ

لكن العمل الأقرب إلى الإبداع هو ما كتبه الطهطاوي ليكون نشيداً مدرسياً آنذاك، ففي هذه التجارب نكون أمام عناية واضحة في تقديم نص يعتمد على إيقاع سَريع وبسيط، وقواف منوّعة وعلى كلمات سهلة وحماسية تناسب النشيد، فها هو يقول في نشيد « الوطن »(١٢).

من أصل الفطرة للفَطِن
بعد المولى حب الوطن
هـبـة مـنَّ الوهاب بها
فـالحـمـد لـوهـاب المِنَن

* * *

للـمـوطن كـلٌّ ينـتسبُ
ومـعـاهـده أم وأبُ
فصحيح العزِّ له سببُ
يستملك صباً ذا شجن

* * *

لمّا وجدوه دار حمى
وصلوه وما قطعوا رَحما
تخذوه لأمنهم حَرَما
يُفدى بالروح وبالبدن

والموضوع الوطني هو الأثير لدى الطهطاوي، فنقرأ له في نشيد « حب الوطن »(١٣).

مـحبـة الأوطـان
مـن شُعَب الإيمـان
فـي أفـخـر الأديـان
آيـةُ كـل مـؤمـن

* * *

قـوة مـصر القـاهره
عـلى سواهـا ظـاهـره
وبـالعمـار زاهـره
خُـصَّت بـذكر حسن

* * *

كــل فــتــى جـلـيـلِ

يــعـشـق وادي الــنـيــلِ

كـم فـيـه مـن نـزيـلِ

يــقـول: مـصـر وطـنـي

وارتـبـط اسـم الـطـهـطـاوي بـدوره التأسيسي لصحافة الأطفال عربياً، فقد أصدر أول مجلة للأطفال باسم «روضة المدارس المصرية» في ١٨ أبريل (نيسان) عام ١٨٧٠، وكانت نصف شهرية وبدأت بـ ٢٥٠ نسخة حيث تولَّى رفاعة الطهطاوي الإشراف عليها، بينما أوكلت رئاسة تحريرها إلى ابنه علي مدرس الإنشاء بمدرسة الإدارة والألسن وقد جاء في افتتاحية العدد الأول[14]:

«فإن جلَّ مرغوب ديوان المدارس المصرية، تعميم العلوم وتتميم المعارف وانتشار الفنون وإكثار اللطائف، ومداولتها بين جميع أبناء الوطن.. وأن المرام من ظهورها بهذه الصورة هو أن تتكشف للعامة مخدَّرات العلوم وترفع حجبها المستورة، وعلى الخصوص بين أبناء المدارس، فإنها تكون بالنسبة لهم ولغيرهم أعمَّ نفعاً، وأعظم وقعاً، بما انطوت عليه من نشر الفوائد العلمية الفائقة.. حتى تتسع دائرة عقولهم ومنقولهم، وتمتلئ من زواهر الفنون، وجواهر العلوم حقيبة عقولهم، مع ما يزيد في رغباتهم، ويبعثهم على ازدياد اهتماماتهم، إذا علم كل منهم أن ما يظهر من أعماله المستحقة، ويشهر من أشغاله الدائرة على الأفئدة والألسنة، سيفيد بهذه الصحيفة، ويذكر فيها اسمه وحليته ورسمه، فتزداد حينئذ رغبته، وتقوى على عظائم الأمور همته، ومما يشهر فضل هذه الصحيفة ويعلي قدرها، أن سعادة مدير المدارس جعلها ملحوظة بنظر نظارته، وقد تكفل لها عدة من العلماء الأساتذة والعقلاء الجهابذة، بإمدادها برسائل مؤلفة جديدة، ونبذ مصنفة مفيدة، من فنون وعلوم مختلفة، ومسامرات من مستحسن الحكايات والأخبار مقتطفة، وبعض تراجم من لغات أجنبية، وإخراجها في قالب سهل من أساليب العربية».

لقد ضمت هيئة تحرير المجلة خيرة مثقفي تلك الفترة مثل عبد الله فكري وإسماعيل مصطفى ومحمد قدري وعبد اللّه أبو السعود وحمزة فتح اللّه، والمشرف رفاعة الطهطاوي الذي قال عنه علي مبارك في مقام التنويه بسبب اختياره لهذه المهمة[15].

«لما كان حضرة رفاعة بك ناظر قلم الترجمة بديوان المدارس هو المشار إليه بين أرباب المعارف بالبيان، والمعترف بدرجة فضله الرفيعة كل إنسان، ناسب أن تجعل هذه الصحيفة تحت نظارته، لتتحلى من معلوماته بالدر الثمين، وينشر علمها فيتلقاه

محب المعارف باليمين..»

والطريف أن تصدر المجلة ملاحق مع كل عدد، وتستمر ثماني سنوات قبل أن تتوقف.

كان شعار المجلة الذي يتكرر مع كل عدد وعلى الصفحة الأولى بيتين للطهطاوي هما:

تعلّم العلمَ واقرأ
تَحُزْ فخارَ النبوه
فالله قال ليحيى
خُذِ الكتاب بقوه

وظلت هذه الدعوة إلى العلم جوهر النهوض الذي بدأ مع هذه الجهود الأولى لأناس كانت الثقافة من أجل وطنهم رسالتهم الكبرى.

في ١٨٧٣ رحل الطهطاوي بعد أن أدَّى رسالته على النحو الأكمل، لتظل ثقافة الطفل تدعونا باستمرار للالتحاق بالعصر من خلال تهيئة حجر الزاوية في كل نهوض.. الطفل تعليمه وتربيته وثقافته.

المراجع

١ - تخليص الإبريز إلى تلخيص باريز.رفاعة الطهطاوي. دار التقدم، القاهرة ١٩٠٥.

٢ - ديوان رفاعة الطهطاوي . جمع ودراسة د . طه وادي . الهيئة المصرية العامة للكتاب القاهرة ١٩٧٩.

٣ - رفاعة الطهطاوي أو بشير التقدم. نعمان عاشور . الهيئة المصرية العامة للكتاب . القاهرة ١٩٧٤.

٤ - روضة المدارس : نشأتها واتجاهاتها . محمد عبد الغني حسن وعبد العزيز الدسوقي . وزارة الثقافة . القاهرة. بلا تاريخ.

٥ - صحافة الأطفال . د . سامي عزيز . عالم الكتب . القاهرة ١٩٧٠

٦ - العيون اليواقظ في الأمثال والمواعظ . تحقيق : عامر البحتري . الهيئة المصرية العامة للكتاب. القاهرة ١٩٧٨.

٧ - الفكر التربوي العربي الحديث . د . سعيد إسماعيل علي سلسلة عالم الفكر . مطابع الرسالة . الكويت ١٩٨٧.

٨ - المرشد الأمين للبنات والبنين . رفاعة الطهطاوي . مطبعة المدارس الملكية. القاهرة ١٢٨٩ هـ.

الحواشي

١ - رفاعة الطهطاوي. نعمان عاشور. ص ٣ .
٢ - الفكر التربوي . د . سعيد اسماعيل علي . ص ٤٨ .
٣ - تخليص الإبريز . ص ٤ .
٤ - سا . ص ٥ .
٥ - سا . ص ٢٥١ .
٦ - سا . ص ٥ .
٧ - المرشد الأمين . ص ٦٦ .
٨ - سا . ص ٥
٩ - العيون اليواقظ . جلال . المقدمة
١٠ - ديوان رفاعة الطهطاوي . ص ٦٨ .
١١ - سا . ص ٦٩ .
١٢ - سا . ص ٧٠
١٣ - سا . ص ٩٧
١٤ - صحافة الأطفال . عزيز . ص ٧٢
١٥ - روضة المدارس . حسن . ص ٣٢٤ .

الحدس والتقاء الفن بالفلسفة عند برجسون

ابن دهيبة بن نكاع(*)

بالرغم من أن برجسون(1) كتب في مجالات عديدة كالطبيعة، وما بعد الطبيعة، و علم النفس..إلخ، إلا أنه لم يكتب كتاباً مستقلاً خاصاً بفلسفة الفن وعلم الجمال، وهذا راجع إلى أن غالبية مؤلفاته الفلسفية تتطرق إلى هذه المشكلات الجمالية، ولذا لم تنفصل آراؤه الجمالية عن فلسفته العامة، بل يمكن القول بأن فلسفته تتسم بالطابع الجمالي المتميز، فهو فيلسوف وفنان في آن واحد، ومن هنا يتبين مدى أهمية معرفة فلسفته ، وموقفه الفكري من الحياة والوجود، حتى تتضح لنا أفكاره الجمالية النابعة من ذلك الموقف.

(*) ابن دهيبة بن نكاع: أديب وناقد من الجزائر.

- العمل الفني : الفنان رشيد شمة.

لقد قامت فلسفة برجسون على دحض الاتجاه المادي في الفلسفة الغربية، فلم يقتنع بأن العقل مادة،حيث إن هناك ضرورة لوجود الشعور، بل إن الحياة عنده هي (شعور)، و فكر، و روح.. فالشعور هو أساس الحياة... وهو الذي يفسر تطور المادة بتجسده و تماهيه فيها"[٣]. إذ يرى برجسون أن ارتباط الإنسان بالمكان، هو الذي أدى به إلى تلك النزعة المادية في تفكيره، حيث اعتقد الإنسان أن الحياة هي تلك الصور المكانية، بينما حقيقة الحياة إنما تكمن في الزمان. والزمان هو مجموع صور الوجود، التي تتراكم باستمرار وتقوم ذاكرة الإنسان باختزانها، حتى يمكن الاستعانة بها في حياته الحاضرة والمستقبلية، فالذاكرة هي التي تجعل الإنسان يستوعب الخلود في آن زمني لحظي، مما يثبت أن الإنسان حر من قيود أي ضرورة طبيعية، وهو بالتالي يتميز بالحرية والاختيار.وهكذا رفض برجسون المذهب المادي وتلك الجبرية، وعمل على إقامة مذهب روحي يقرر الحرية الإنسانية.

لقد قامت فلسفة برجسون على أنها فلسفة الحدس [٣]، بمعنى أنها فلسفة تقوم على الشعور والبصيرة الداخلية، ولا تقوم على التفكير المنطقي أو النظر الذهني، فالعقل - على حد تعبير برجسون - لا يعطينا إلا نظرة تعسفية عن العالم، وبأنه يقطع الواقع المتحرك ويجمده... وأن خارج الخطوط الذهنية التي ترسمها المعرفة العقلية على صفحة العالم تبرز حقيقة بكر لا يستطيع الإنسان أن يتصل بها إلا بالحدس"[٤]. ولكن ليس معنى ذلك أن برجسون يستبعد التفكير العقلي كلياً، فالإحساس نفسه هو جزء من الفكر عنده. فالحدس عند برجسون " لا يستطيع أن يعمل مستقلاً عن العقل وإن كانت له طبيعته المخالفة لطبيعة التفكير العقلي..إن الحدس لا يستطيع أن ينبثق ما لم يجمع العقل المواد الأولية التي يرتبها في وحدة أو تناسق، ثم ينبثق الحدس بعد ذلك ليعلن النتيجة، فالحدس البرجسوني نوع من الفطنة الثاقبة التي تسبقها مقدمات عقلية وتركيبية متعددة"[٥].

يرى برجسون أن هناك طريقتين للمعرفة: معرفة من الداخل، ومعرفة من الخارج. و المعرفة الأولى أضمن وأوثق، حيث إنها تحتاج إلى نوع من الألفة والمعايشة والتقمص والاندماج، وهي بذلك تتطلب وقتا طويلاً. هذه المعرفة هي معرفة القلب والغريزة، ولابد للعقل أن يستند عليها، وأن يقيم عليها كل قضاياه. إن مفهوم الحرية، وتميز النفس عن البدن، والتمييز بين الأعمال الصالحة وغير الصالحة، إنما تنبع كلها من القلب والشعور، بينما يعتقد العقل المنطقي أو المتعقل القائم على الاستدلال والبرهنة، أن بإمكانه إقامة الدليل على أن كل شيء في

الوجود مادة، وليس غير المادة. هذه التصورات العقلية لا تعبر عن الحقيقة، فإذا كانت المادة هي كل شيء، وكل شيء هو المادة، فإن معنى ذلك أن جميع أفعالنا ترزخ تحت جبروت وسلطان الجبر والحتمية، بينما الواقع أن النفس لا تشعر بالخضوع لأي نوع من الحتمية، ما دام أبسط عناصر الحتمية، وهما الزمان والمكان، لا يخضع لهما الإنسان.ومن هنا يتضح أن برجسون ينكر وجود الحتمية التي مجالها المادة فقط، أما الإنسان فكائن خاصته هي الإمكانات اللامتحققة فعلاً، وهكذا فهو يتميز بالحرية والإرادة، فبقدر ما يمارس من إرادة، بقدر ما يصل إلى الحرية، ولاأخلاق بلا حرية.

وقد فرق برجسون بين الحدس والفكر، فالفكر عنده أعم من الحدس. فالفكر يضم الحدس والعقل والغريزة، ولكن الفكر لايصل إلى الحقيقة إلا عن طريق الحدس، والحدس ما هو إلا ذلك التعاطف الذهني، إنه ذهن منفعل مع القلب أو الشعور . وهكذا فالذهن بمفرده لا يؤدي إلى حدس. وقد حدد برجسون معنى الحدس بقوله " إنه ذلك التعاطف الذي ينتقل به المرء إلى داخل موضوع ما، لملاقاة ما هو فيه فريد، و بالتالي ما لا يمكن التعبير عنه "(٦).

وقد بين برجسون في كتابه (المعطيات المباشرة للوعي)، أننا نستطيع عن طريق



التأمل الداخلي أن نعثر على عناصر قيمة من الفكر،كان يحجبه عنا ذلك القاموس اللغوي المستعار من العالم الخارجي ، فعلوم العالم الخارجي هي وليدة ونتاج الكم و التي يمكن قياسها بينما لا تخضع حياة الإنسان الداخلية للمكان ولا الكم، إنما مجالها الكيف والزمان، فالحياة النفسية الداخلية معقدة متغيرة باستمرار (٧)، فالزمان داخلي ذاتي لا يقبل المقياس ولاحتى المشاركة. و الزمان الحقيقي لا يحوي فكرة التعاقب، و إنما فكرة الاستمرار، فالحياة النفسية عفوية، تلقائية، منسابة، وهي انبعاث وانبثاق من الداخل، وخلق مستمر، وحركة في الإبداع، لا تحمل توقعاً ضرورياً للمستقبل، أي لاتحتمل الحتمية.

وإذا ما حاولنا التعمق في أغوار فلسفة برجسون نكتشف أنه لا يثق في معرفة العقل. و إذا كان الأمر كذلك، فكيف يمكننا دراسة أفكار العقل بعقولنا.تلك الأفكار التي تنعكس عليه من الخارج، أي الأشياء ومظاهر الطبيعة، ويعكسها هو بطبيعته على الخارج باعتباره عضواً فعالاً في جسد الإنسان، يمتاز بالفكر، ويستطيع أن يستنتج أحكاماً يقتنع بها.من خلال وسائله الخاصة، المتمثلة في المقارنة والتمييز والاستقراء والتحليل.إذن هل يمكن التجرد من العقل للحكم عليه بالعقل؟ في هذه الحالة لن يكون النقد صحيحاً وغير متحيز، مما يدفعنا إلى البحث عن وسيلة أخرى تكون بين المرء وبين العقل وما هي هذه الوسيلة سوى النفس أو البصيرة أو الحدس."فإذا كان العقل يعرف، فإن النفس وحدها هي التي تستطيع بإحساسها العميق أن تسمو وتشعر بهذا السمو الروحي، إنها ـ أي النفس تشعر ولا تعرف، ولكن الإحساس العميق قريب من المعرفة أو طريق إليها، فهي تشعر بأن هناك شيئا تستطيع التعبير عنه، شيئا غامضا ولكنه موجود، لا صلة له بالتجسيد المادي، ولا شكل له يدل عليه، ولا شبيه له، إنه الحدس والبصيرة"(٨). وبذلك يؤكد برجسون أن الحدس هو الطريق للوصول إلى المعرفة، و إلى الحقيقة الماثلة خلف كل ما هو مادي.

ويتضح هذا الموقف الفلسفي في موقف برجسون من الفن، فالفن عنده " لا يتحقق بوجود الصورة أو التعبير المتجسد في أي شيء محسوس بقدر ما يتحقق في عملية حسية، وتنطوي على معرفة معينة (حدس) إنه درجة أولية من المعرفة تتم لبعض الناس، لفئة الفنانين الذين يستطيعون أن يخرجوا الحدوس الخيالية والإدراكات الخاصة بهم على صورة واضحة وتعبير واضح لهذه الحدوس"(٩)

فالحدس عند برجسون هو جوهر أية خبرة فنية، والمعرفة هنا أصدق من تلك المعرفة الذهنية، بدليل أنه باستطاعتنا التفكير بدون كلمات، كذلك في مقدورنا أن نضع أنفسنا في داخل الأشياء كما يجري لدى الشعراء، الذين لا يعرفون المظاهر الخارجية بالذهن أو بالعقل، وإنما من خلال الرؤية الداخلية الروحية للأشياء (الحدس). فالشاعر عند برجسون " يطور أحاسيسه إلى صور و يحيل الصور إلى كلمات تترجمها، مطبقا في ذلك قوانين الإيقاع "(١٠).إذ يوصل الشاعر إلى المتلقي شعوراً خاصاً، يجعله يحيا في جو خاص، متجاوزاً المدلول الخارجي للغة.ومن ثم تلك التصورات الذهنية المألوفة وصولاً إلى كل ما هو فريد. وبذلك يكون الحدس هو البصيرة الحقيقية للنفاذ إلى باطن الأشياء و الوصول إلى المعرفة المطلقة، فنحن" نتحد

بموضوع المعرفة بالمجهود الخيالي... والحدس هو التعاطف الذهني الذي نعرف به ما لا يقبل التعبير عنه مثل المعنى الشعري أو الجمال الفني. وينتمي الفن إلى عالم الزمان ويصمت العقل دونه. ولا تستطيع النظرية أن تشرح الفن لأن النظرية من عمل العقل والعمل الفني نتاج الحدس "[11].

إن غرض الفن عند برجسون هو استبعاد كل ما يحجب عنا الواقع، من أجل وضعنا أمام الواقع العميق نفسه، أي رؤية مباشرة للواقع متجردة من أي منفعة أو ضرورات حياتية ولذلك فإن ما يراه الفنان، قد لا نراه نحن، فهو يستشف الحقيقة بتلك المعرفة الحدسية التي تتميز بالجهد والمشقة. وهكذا يكون الفن " .. لا هدف له إلا إبعاد الرموز المفيدة عملياً والعموميات المقبولة تقليدياً واجتماعياً، وبالاختصار كل ما يخفي الحقيقة، ليضعنا وجها لوجه أمام الحقيقة نفسها "[12].

كما اهتم برجسون بما يسمى بالدفقة الحيوية التي تعبر عن نفسها في النفس الخلاقة، والتي تدفع الفنان إلى إبداعه الفني الذي يعلو على شخصيته الفردية. فالفنان الحقيقي عند برجسون رجل تحول انتباهه عما تقدمه له الدنيا ليفيد منه في نشاطه الفني، ويكون رجلاً قادراً على ممارسة انتباه من نوع آخر، هو ذلك الذي يصدر من خلال العمل الفني انتباه الفيلسوف، ويمكنه انتباهه هذا من إدراك كم أكبر من الأشياء، وإدراكها إدراكاً أعمق بوجه خاص[13] فالحياة، كما يؤكد برجسون، لا تفهم بالعقل فقط، و المعاني الحقيقية للحياة تتضح من خلال الحدس الذي يفجر طاقات الروح والخيال عند الفنان. لأن للخيال منطق آخر غير منطق العقل، وكثيرا ما يحدث التعارض بينهما، والإدراك منطق الخيال - الذي يشبه منطق الحلم - فلابد من بذل جهد كبير يزيح كل الأفكار الجاهزة بغية الوصول إلى باطن الأشياء.

وهدف الفن، في نظر برجسون، هو تصوير فردية النموذج، وأن على الفنان الحقيقي أن يهتم بمنبع نشاط الطبيعة لكي يستوعب دفعتها الحيوية ويصورها بطريقته. فعلى الفنان أن يربط بينه وبين الواقع صداقة دائمة، حتى يستطيع من خلال حدسه سبر أغواره و اكتشاف خفاياه، لأن الفنان مثله مثل الفيلسوف" لايطيع شيئاً و لا يأمر أحداً، بل إنه يبحث عن إيجاد التوافق بينه وبين الواقع"[14]. كما أن المشاعر لدى الفنان إنما تتولد لديه من خلال هذا الاتصال الوثيق بين المعطيات الداخلية والخارجية، مما يسمح له بإبداع عمله الفني،" إن الشيء الذي يسمى إلهاماً لا يمكن أن يكون غير هذه المشاعر الحركية

التي تتولد عنها الأفكار والأشكال...إنها نفس تريد أن تتجسد في جسد، وهي التي تنحصر مهمة الفنان في ترجمتها، وهي التي يرجع إليها دائما خلال تنفيذه للعمل الفني [١٥]

وهكذا نرى أن المحور الرئيسي في فلسفة برجسون يتمثل في أن الإبداع الفني لا يتم إلا عن طريق التجربة الحدسية بالمفهوم الفلسفي،فالفنان شبيه إلى حد كبير بالفيلسوف، فهو عن طريق هذا النوع من الحدس يستطيع أن يغوص في أعماق الواقع متأملاً، بغية الوصول إلى ماهيته وصفاته الأصلي، حتى يتمكن من تجسيد إبداعاته الفنية، ومن هنا تلتقي،كما هو واضح، الفلسفة بالفن عند برجسون، وهذا على عكس مفهوم فلاسفة آخرين للحدس في علاقته بالإبداع الفني،مثل الفيلسوف الإيطالي بنيديتو كروتشي [١٦]، وهوسيرل [١٧]، مما لا يسع المجال للحديث عنهما، وهو ما يستحق أن نفرد له بحثاً مستقلاً في بحث آخر قادم.

لقد أثرت فلسفة برجسون في نظرته إلى جماليات الفن، التي أصبحت خاضعة لتصوره الفلسفي الروحي، مما جعله يغفل الجانب الإبداعي والصنعة الفنية للفنان ، والدور الذي يمكن أن يضطلع به الفنان في مجتمعه،هذا بالإضافة إلى إهماله لدور الواقع في العملية الفنية، وتفاعل الفنان مع هذا الواقع للتعبير عن رؤاه ومواقفه، لأن الفن - أساساً - لا يتوقف عند رؤية الواقع من خلال الحدس، لأن قوام الفن هو تلك العملية الإبداعية القائمة على الإرادة والفعل والجهد والصنعة والتكنيك التي تتجسد في العمل الفني بشكل محسوس وموضوعي. و إذا كانت نظرة برجسون للفن تتميز بالمثالية والسلبية نتيجة اعتماد فلسفته على التأمل والحدس،فإن الفن بما له من وجود عيني متحقق، إنما يشير ويحقق ما يريده برجسون من حيث وجود هذا التأمل الجمالي، بل والفلسفي أيضا، فالعمل الفني يعمق الحياة ، وينتشل الفرد من انشغاله بالحياة العملية المادية، ويثري تجربته النفسية ويعمق من نظرته إلى الوجود . فإذا كان العلم ينظم لنا حياتنا المادية، فإن الفن هو الذي ينظم لنا حياتنا المعنوية ويعيد تنظيمها تنظيماً يجعلنا نشعر بارتياح و رضا عميق [١٨]. فكل متأمل للعمل الفني ، في الحقيقة، إنما يتأمل ويفسر ويستخلص قيما معينة، هذا لأن العمل الفني لا يقف بنا عند مستوى التأثير الحسي السطحي، وإنما يوصلنا أيضا إلى مفاهيم عقلية و وجدانية وحدسية و روحية عميقة.

كما أن الخلق الفني في مرحلة من مراحله مرتبط في ولادته باللاشعور، وذلك

قبل التقاء الشعور به، سواء وصف بعض الباحثين ذلك بالحدس أو تجاوز حالة الفعل أو الانفعال العميق عند برجسون، أو التهويم عند غيرهم، ذلك اللاشعور الذي عندما تختفي معه سلطة الشعور أو الوعي أو الأنا، يمتاح الشاعر أو الفنان منه مادة صورهما، تلك المادة التي "هي مكبوتات مختزنة نتيجة الوعي، ونجاح الشاعر في التسامي بهذه المادة، والانتقال بها من مجرد الكبت إلى منطقة الفن لتكسب الطابع الإنساني دليلا على صدقه وأصالته"[11]، حيث يرضي لديه دوافع النزوع من جهة، و تشبع إحساساً مماثلاً عند المتلقي من جهة أخرى، و المتمثل في انتظام العمل الفني لمشاعره، وتحقق المشاركة الوجدانية بين الطرفين، فيستشعر الفنان الروح والرضا كما يجد المتلقي فيها المتعة، وذلك من السمات التي تسهم في تحديد القيمة و الأصالة للعمل الفني .

هوامش البحث

١ . كان الفيلسوف برجسون (١٨٥٩ . ١٩٤١) جاداً في دراسته، انتخب عام ١٩٠١ عضواً في المجمع الفرنسي، وحاز على جائزة نوبل عام ١٩٢٧ ، ومن أهم مؤلفاته : "رسالة في معطيات الشعور المباشرة" (١٨٨٩)، "المادة و الذاكرة " (١٨٩٦)، و " الضحك " (١٩٠٠)، و " التطور الخالق " (١٩٠٧) ، و " الطاقة الروحية " (١٩١٩) ، و " منبعا الأخلاق والدين" (١٩٣٢) ، و " الفكر والمتحرك " (١٩٣٤) .

٢ . جورج بوليتزير : المادية و المثالية في الفلسفة ، تر : إسماعيل المهدوي ، دار الكتاب العربي ، القاهرة ١٩٥٧ ، ص ٢٥ .

٣ . يجب التذكير بأن الحدس عند برجسون ، ينطوي على التخيل و الإحساس و الذاكرة .

٤ . عثمان أمين : لمحات من الفكر الفرنسي ، مكتبة النهضة المصرية ، القاهرة ، ط ١ ، ١٩٧٠ ، ص ٦٨ .

٥ . محمد علي الكردي : نظرية الخيال عند جاستون باشلار ، مجلة عالم الفكر ، م . ١١، عدد ٢ ، وزارة الثقافة و الإعلام، الكويت سبتمبر ١٩٨٠ ، ص ٢٠٦ .

٦ . عثمان أمين : لمحات من الفكر الفرنسي ، مرجع سبق ذكره ، ص ٧٦ .

٧ . انظر : جورج بوليتزير : المادية و المثالية في الفلسفة ، مرجع سبق ذكره ن ص ٤٧ .

٨ . عبد الفتاح الديدي : علم الجمال ، مكتبة الأنجلو المصرية ، القاهرة ، ط ١ ، ١٩٨١ ، ص ١١٢.

٩ . بركات محمد مراد : الفن والجمال بين التراث العربي والرؤية الغربية ، .. مجلة جذور ، عدد ١٩ النادي الأدبي الثقافي، جدة مارس ٢٠٠٥، ص ٤٥٠ .

١٠ . انظر : محمد محمد عناني : في عرضه لكتاب " التصويرية في الشعر "، تأليف :

ستانلي كوفمان ، مجلة المجلة ، عدد ٦٩ ، أكتوبر ١٩٦٢ ، ص ٥٤ .

١١ . عبد الفتاح الديدي : علم الجمال ، مرجع سبق ذكره ، ص ١١٤ .

١٢ . جان برتليمي : بحث في علم الجمال ، تر : أنور عبد العزيز ، دار نهضة مصر ، القاهرة ١٩٧٠ ، ص ٥٢٨ .

١٣ . نفس المرجع السابق ، ص ٥٢٩ .

١٤ . نفسه ، ص ١٥٨ .

١٥ . حبيب الشاروني : بين برجسون و سارتر ، أزمة الحرية ، دار المعارف ، القاهرة ١٩٦٣ ، ص ٢٩ .

١٦ . انظر : د . أميرة حلمي : فلسفة الجمال ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ١٩٨٥ ، ص ٩٩ .

١٧ . انظر : إيمانويل ليفيناس : قصدية الوعي نظرية الحدس في فينومينولوجيا هوسيرل ، تر : لطفي خير الله ، مجلة كتابات معاصرة ، عدد ٤٩ ، بيروت آذار ٢٠٠٣ ، ص ٦١ ، ٦٢ .

وينظر كذلك : تيري إيغلتون : نظرية الأدب ، تر : ثائر ديب ، وزارة الثقافة ، دمشق ١٩٩٥ ، ص ٩٩ وما بعدها .

١٨ . د . شوقي ضيف : في النقد الأدبي ، دار المعارف ، القاهرة ، ط ٦ ، ١٩٨١ ، ص ٨٧

١٩ . سعد أبو الرضا محمد أبو الرضا : نحو منهج نفسي في نقد الشعر ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ١٩٨٤ ، ص ١٢ .

❖ ❖ ❖

برامج الأطفال التلفزيونية وحماية الأطفال من أضرارها

صبحي سعيد (*)

احتل التلفاز، إلى جانب الحاسوب، حيزًا كبيرًا من حياتنا الثقافية والفكرية والاجتماعية، وفي برامجه الموجهة إلى الأطفال والشباب.. وعلينا ان نفكر طويلاً ونحن نتتبع البرامج التلفزيونية الموجهة إلى الأطفال، بمسألة ارى ويرى معي الكثيرون، أنها مهمة إلى ابعد الحدود. وهذه المسألة تدعونا إلى البحث عن مبادئ تربوية صحيحة وفعّالة، نحمي من خلالها أطفالنا من بعض، إن لم نقل غالبية البرامج التلفزيونية الموجهة إليهم.. واقصد هنا تلك البرامج والمسلسلات التي لاتستند إلى قاعدة تربوية صحيحة، وليست موجهة توجيهًا دقيقًا باتجاه العمل على بناء متكامل لرجال المستقبل، الذي نسير باتجاهه، في ظروف دولية صعبة

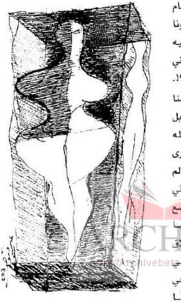
(*) اديب ومفكر واكاديمي سوري.

- العمل الفني: الفنان علي مقوص.

وقاسية. أسئلة عديدة تحوم حول مواضيع التربية، بعناصرها الأساسية الحساسة. والسؤال الأهم يتوجه إلينا، عن دورنا جميعًا، في تطوير أساليب وطرق التربية، بما يتناسب وتطور الحياة، ومستجداتها العنيفة الغزيرة.. فهل أخذت هذه التربية دورها، وهل يقوم المربي بدوره المطلوب، تجاه الحياة ومستقبلنا البشري؟ أي تجاه أطفالنا الذين نعتبرهم عماد مستقبلنا الآتي، ودماءه الجديدة.. فكلنا نسعى إلى حماية الطفولة من كل مايسيء إليها، ويعكّر صفاءها وصفوها ونقاءها، ويعرقل تطورها.. فهل نوفق كلنا دائمًا إلى تحقيق هذه الغاية النبيلة؟ هذا مايجب الإجابة عليه، بعد دراسة وافية لما نقدمه من برامج لأطفالنا الأحياء. وهل نبتعد عن الحقيقة إذا شبهنا الطفولة بالطبيعة، التي يشعر العالم كله بأنه أسأنا إليها إلى حد أصبحت تشكل كارثة على مستقبله. أعتقد أن أكثرنا، لايصيب الهدف دائمًا، في مجال التربية والتوجيه الصحيح، ولايوفق في إنجاز هذه المهمة السامية، التي يرتبط بها مصيرنا البشري والحضاري. فلو قمنا جميعًا بنصف واجباتنا تجاه الأطفال والطفولة، لاستطعنا أن نمهد الطريق إلى مستقبل آمن من كل مكروه. فمتى ندرك أن كل شيء يبدأ من الطفولة، وأن إصلاح العالم الذي نشتكي جميعًا من أخطائه، يبدأ من الطفولة، وأن أحلامنا تبدأ من الطفولة، وأن آلامنا تبدأ من الطفولة، ومصائبنا، ومصير حضارتنا، تبدأ كلها من الطفولة.. وكذلك سعادتنا، تبدأ من الطفولة.. وكلنا ندعي أننا نعمل في سبيل سعادة أطفالنا وخدمتهم، فلماذا لم نحقق، ولم نصل بعد، إلى المجتمع الذي نحلم به.. أي المجتمع الذي يخلو من كل شيء يزعجنا ويقلق راحتنا، ويخيفنا من المستقبل؟؟ فالطفولة هي الأساس والجذور.. فإذا استقام الأساس والجذور، أينعت واخضرت الفروع. فهل صحيح أن كلاً منا ينقل إلى أبنائه، عيوبه أو أخلاقه الحميدة، فيبقى الكون على ماهو، من أقدم العصور، لايتقدم ولايتأخر بسلبياته وإيجابياته؟ فلو لم يخطئ بعضنا، أو غالبيتنا، إن لم نقل إننا جميعًا، نخطئ في خدمة الأطفال والطفولة.. أي لولا هذه الأخطاء الجسيمة، لتحسنت مجتمعاتنا في العالم كله. وعلينا أن نفكر بهذه الأخطاء .. أي بمدى التزامنا بالمبادئ التربوية والصحيحة، في علاقتنا بالطفولة والأطفال.. لأن هذه العلاقة تجسد وتعبر عن اهتمامنا بالمستقبل ومستلزماته الأساسية. ومع الأسف فقد باتت البرامج والمسلسلات التلفزيونية، إلى جانب ألعاب الأتاري وبرامج الكمبيوتر، تلعب الدور الأكبر والأهم في توجيه سلوك وطبيعة الأطفال، أمام تراكم أعباء الحياة ومشاغلها الكبيرة، في طريق الآباء المنشغلين بهموم الحياة، وطريق الأمهات

اللواتي انخرطن في مجالات العمل، ورحن يسابقن الرجل في الابتعاد عن الاهتمام بقضايا التربية ومستلزماتها. ألا يدعونا هذا الابتعاد إلى التفكير طويلاً بما يعنيه هذا الإهمال، ومايتنج عنه من أخطاء، في علاقتنا بالأطفال، أي بمستقبلنا البشري؟!.

هل نبتعد عن الحقيقة إذا قلنا إننا لسنا مقصرين تجاه الطفولة والأطفال فقط، بل مقصرون جدًا وجدًا، وكذلك العالم كله مقصر تجاه الأطفال والطفولة. وأرى ويرى معي الكثيرون، أننا إذا كنا نحن، في العالم الثالث، مقصرين جدًا جدًا، فالتقصير في العالم المتقدم تكنولوجيًا، أكثر وأوسع وأدهى! فالعالم الذي نراه متقدمًا تكنولوجيًا، لم يعد يهتم بموضوع الأخلاق والمبادئ التربوية، بمفهومها الإنساني الشامل، بعد أن سرقه التقدم التكنولوجي المذهل، الذي خطف الناس جميعًا وسحرهم، وأبعدهم عن العديد من القضايا المهمة، التي تنمّي الروح الجماعية، وتقوّي الروابط الإنسانية بينهم. ومانقوله ليس حكمًا، أو تهمة نقذف بها العالم المتقدم، ولانستثني أنفسنا منها، بل لأن وسائل الثقافة والتعليم، أصبحت تزيد من عزلة الناس، بما فيهم الأطفال، الذي نريد لهم أن يعيشوا الحياة كالجسد الواحد، وجماعات واسعة تربطهم علاقات حميمة، وليس أفرادًا، تأسرهم أجهزة صماء



وتسيطر عليهم. فالتلفاز زاد ووطد وعمق عزلة الفرد في المجتمع، حتى على صعيد الأسرة الواحدة.. ففي كثير من الأسر، هناك أكثر من جهاز تلفاز، وأحيانًا يخصص لكل شخص جهاز خاص به، ليشاهد كل واحد منهم، البرامج التي يهواها.. ولاأستثني الأطفال من هذه المعادلة، وهم يغرقون أيضًا، شيئًا فشيئًا في أعماق عالم التلفاز والحاسوب، ببرامجه المتنوعة غير المدروسة، على

مرأى، وبتشجيع من الكبار، دون أي حساب لمخاطر وسموم هذه البرامج التي تبهرنا بإفرازات التقدم التكنولوجي المبهر، الذي فاق الخيال. ولا أدري إذا كنا جميعًا ندرك مايحمله لنا هذا التقدم التكنولوجي من مصائب لا تُحمد عقباها! بالطبع، لايمكن لعاقل أن يقف ضد هذا التقدم التكنولوجي، بل نُرحّب بكل خطوة في حقول العمل والمعرفة اللتين نعتبرهما سمة للتطور الذي لا يمكن أن نقف ضده.. لكن علينا أن نكون حذرين تجاه ثمار أو آثار هذه البرامج، ومن مخلفات هذا التطور الباهر وآثاره، وما يسببه من أمراض فيزيولوجية وروحية، لاتخدم مستقبل الإنسان على المدى البعيد، وأذكّر هنا بشاعرنا الكبير بدوي الجبل الذي قال رحمه اللّه محذرًا، قبل أن يشهد هذا الفوران التكنولوجي العارم:

والعلم إن ملك القلوب فسمّه
وحشيةً وادع الحضارة غولا
والعلم إنْ ملك القلوب فسمّها
صخرًا تنوء بعبئه محمولا

إذًا، علينا أن نقرأ بعمق، الوجه الآخر لمقولة العلم الذي قال عنه الشاعر:

العلم يرفع بيوتًا لاعماد لها
والجهل يهدم بيوت العز والكرم

فقد أصبح للعلم آثار ضارة، وللتقدم التقني أيضًا آثاره الضارة، إذا لم يرتبط بأخلاق ومبادئ سامية: علينا أن نتمسك بها، لتضيء طريقنا في الحياة، وإذا لم يقترن هذا العلم والتقدم التقني، بمنهج تربوي صحيح، في زمن أصبحت التكنولوجيا فيه، مع الأسف، بما تفرزه من برامج، مصدرًا أساسيًا من مصادر العلوم والمعرفة، وليس الإنسان- أي المعلم، الذي نجتمع حوله لنصغي إليه بكل جوارحنا وأرواحنا المتعطشة إلى العلم والمعرفة، بحضورها القدسي ومهابتها الجليلة. لقد غدا المعلم اليوم آلة صماء، تُشترى بأبخس الأثمان CD . وبدل أن يكون التلاميذ طوع بنان المعلم، أصبح المعلم طوع بنان التلميذ، يستخدمه متى يشاء، ويهمله متى يشاء، بمشاعر غير مبالية، وعواطف باردة. ونخشى أن تسيطر هذه البرامج التكنولوجية- الإلكترونية، على التربية والتعليم، سيطرة كاملة.. فتصبح المدرسة والمعاهد والجامعات، عبارة عن مؤسسات تقودها الحواسب الآلية، نيابة عن الإنسان، وفي غياب المراقبة الدقيقة التي نريدها للسلوك الإنساني، وغياب الاهتمام المطلوب بأطفالنا، تأخذ البرامج التلفزيونية، وبرامج الكمبيوترات، والأتاري، النصيب الأكبر في صياغة وتكوين التوجه العام لجيل الأطفال، على الصعيد النفسي والروحي والفكري، وفي مختلف أعمارهم. طبعًا لايمكن الإحاطة بهذا الكم الهائل من

البرامج التلفيزيونية والكمبيوترية، لكن قلما نختلف حول النزعات الاستهلاكية المسيطرة على هذه البرامج.. ومنها على سبيل المثال، سباقات السيارات، وبرامج الأكشن، والمطاردات، والألعاب، التي لاتنمي، بل تُبَلّد القدرات الفكرية والروحية للطفل، وغيرها من البرامج التي أعتقد بأنها لاتخدم واقعنا وقضايانا الملحة، في حقول التربية التي نتمناها، ونريدها أن تلعب دورًا مهمًا في التخلص من عيوب مجتمعاتنا ومثاليها السامة. فالعديد من البرامج، ترتكز على إظهار القدرات التكنولوجية الخارقة وأشير هنا إلى المسلسلات الحروب الخيالية، التي يتوقعها أو يتصورها (عباقرة الفن)أن تحدث بيننا كسكان الأرض، وبين الكواكب الأخرى. وهذه دعوة صريحة للدولة، تحت قيادة تملك قوة تكنولوجية، قادرة على التصدي للقوة الهائلة التي قد تفاجئنا بها الكواكب الأخرى. وهنا نأتي إلى موضوع السوبرمانية التي تسيطر على أدبيات البرامج والمسلسلات الموجهة إلى الأطفال.. ليس فقط في التلفاز إنما في الأدب أيضًا. فهناك العديد من الأدباء، جعلوا من الحيوانات عبقريات سوبرمانية خارقة، لايستعصي عليها أمرٌ.. أي أنها أصبحت من جنود سليمان الحكيم.. ولانبالغ إذا قلنا إن عقلية «الكوبوي» تسيطر على العديد من الأعمال الأدبية والفنية والدرامية. وهذا لاينطبق على والت ديزني وما تنتجه هوليوود فحسب.. بل حتى معارض الكتب العالمية، يطغى عليها سحر التفوق التقني الهائل والساحق، إلى جانب الشخصيات السوبرمانية، التي تفجر أقصى درجات الدهشة والاستغراب، ليكون لها القول الفصل في ميدان السيطرة العالمية على أسواق كتب الأطفال اليافعين وفنونهم، وعالمهم بمجمله. إضافة إلى ذلك فإن الدول المتقدمة تكنولوجيًا، هي التي تتحكم بهذه المعارض ومحتوياتها وتوجهاتها التجارية البحتة، إلى جانب تحكمها بالجانب الأعظم لبرامج الأطفال.. إذ إن الجدوى الاقتصادية هي التي توجه كل ما تضمه كرتنا الأرضية، بما في ذلك المعارض والبرامج والمسلسلات والفنون الموجهة للأطفال. وكما يقول الشاعر: (لايجمع الله بين الشعر والمال) فكيف يمكن أن نوفق بين التربية التي تحتاج ماتحتاجه منا إلى جهود نقية خاصة ونكران ذات، وبين متطلبات الإنتاج وقوانين السوق، التي لايهمها إلا الجدوى الاقتصادية وثمار الربح المغرية. ويعتمد هذا الإنتاج الذي يلهث خلف الأرباح، على الغرائز الدونية للأطفال، من خلال إثارة الدهشة والانبهار لتحقيق النجاح. والنجاح المطلوب مقترن بالربح المطلوب. ففي مثل هذه المعارض تطغى دوائر المعارف والموسوعات المدعمة بكثافة

هائلة، بالرسوم والصور الموجهة إلى مختلف أعمار الناشئة، وهو ما يعكس التوجه نحو إشاعة رؤية عالمية موسوعية تلائم المركزية الاحتكارية ومصالحها، وتخدم لعقود طويلة تالية، نزعة السيطرة على أدمغة الأطفال واليافعين في العالم أجمع. ويصبح الديناصور، على سبيل المثال، بطل المعارض، وشخصيته الأولى، بلا منازع، كما حدث في معرض بولونيا في إيطاليا، عام ١٩٩٢، حيث أشارت محتويات هذا المعرض، بوضوح تام إلى بداية انطلاقة سياسة تفتيت الدول وتمزيق الأمم، أعلنها الرئيس بوش الابن، عندما دشن النظام الدولي الجديد، الأمر الذي يؤكد أن عالم الأطفال مستهدف أيضًا، ليكون ركنًا أساسيًا من أركان اقتصاد السوق، الذي يتحكم به ويسيطر عليه، التقدم التقني الهائل، تمجيدًا للدول المتربعة على قممه الشاهقة. ومن الطبيعي أن تفرض هذه الدول، الشخصيات التي أنتجتها عقليتها كـ (سوبرمان وباتمان وميكي ماوس) وغيرها من الشخصيات التي احتكرت القوة والتفوق المطلق. وقد تكون شخصيات سوبرمان وباتمان وميكي ماوس مقبولة أمام شخصية كشخصية (الطفل مصاص الدماء) وهي من إنتاج ألماني، نُفِّذت بتقنية عالية، عن الطفل مصاص الدماء.. والحديث يجري عن قصص لشخصيات مقززة ومشوهة، لاشك بأنها ستُعَدُّ تلفزيونيًا، وصيغ أخرى، لتأمين سعة الانتشار والربح المطلوب. ونأتي هنا إلى سؤال مهم جدًاهو التالي: هل تستوي ثقافة الشعوب النامية وثقافة الشعوب المترفة؟ وفي الإجابة على هذا السؤال، تكمن المشكلة وحلولها. طبعًا لايمكن أن يعيش الضعيف والقوي، المترف والفقير، والظالم والمظلوم، على ثقافة واحدة. لكن، هل هناك من أحد ينكر أننا لانرتدي بفخر، معاطف وقبعات ثقافة الرجل القوي السوبر مان، الذي يحتكر قمم التفوق.. أي أننا مستهلكون لثقافة القوي المترف، أكثر من استهلاكنا لمنتجاته التكنولوجيةوالالكترونية؟؟. وهناك من يدري، ويشعر بطغيان الثقافة الغربية، وتغلغلها في مسامات تفكيرنا، وهناك من لايدري، ولايشعر بهذا الطغيان، فالمصيبة أعظم!. وهل يمكن أن نفصل الثقافة عن التربية، والتربية عن البرامج الموجهة إلى الأطفال واليافعين؟ طبعًا الإجابة بالنفي، إذ إننا لانستطيع فصل المُنتج الفكري والروحي، وتقسيمه إلى حقول منفصلة لاعلاقة لهذا الحقل بذاك. فالثقافة كلٌّ متماسك، لأنها مرتبطة بالواقع وتوجهاته.. وهذه التوجهات هي التي تحدد المسارات التربوية والأخلاقية للمجتمع. والمهم توجيه هذه المسارات توجيهًا صحيحًا خلاقًا... وهذا التوجيه الصحيح، يحتاج إلى جهود

جبارة، واهتمام منقطع النظير، وتفكير دائم بالارتقاء بالتربية وأساليبها إلى أفضل المستويات الفاعلة والقادرة على تكوين وتوجيه أطفالنا بما يخدم مستقبلنا البشري، وتقدمنا الحضاري بأفضل الأساليب والسبل. وأملنا كبير أن تقوم هذه البرامج التلفزيونية بالدور الأهم في هذا المجال، على أساس ينطلق من احتياجاتنا الإنسانية البعيدة المدى.. تلك الاحتياجات التي تضمن انطلاقة ثقافية واعدة، تراعي متطلبات الواقع والمستقبل، وتعود بنا إلى روح إنسانية خضراء، تقاوم وترفض الترويج لمبدأ القوة المطلقة والعنف والتفوق الأسطوري.. أي ترفض مبدأ رمسنة القوة والدعوة لها بأساليب مباشرة وغير مباشرة. فقد يعزز رفضنا للنزعات والاتجاهات التي تروج للحروب المدمرة، وتدعو إلى توسيع مبادئ استهجان استعراض العضلات لتحقيق نصر خارق، تلو نصر ساحق.. والعجيب أن هذا النصر الباهر لاينقطع ولاتنتهي حلقاته. قد يقودنا هذا الرفض إلى آفاق تربوية صحيحة. فهل نصدق نحن البشر أن أكثر من ٧٠ بالمئة من خيرات كوكبنا، تلتهمها هذه الحروب.. وهذه الحروب هي المسؤولة عن تشويه جمال هذا الكوكب، وتهدد مستقبله وأحلامه وآماله. والأطفال هم المستقبل وهم الحلم والأمل! وهم الأقدر على تخليصنا من هذه الحروب المدمرة، إذا أعددناهم بتربية صالحة. ولاأحد يشك أن الحياة دون حروب هي الحياة التي تُبعد عنا الجزء الأعظم من المصائب والأهوال والأمراض التي يعاني منها سكان كوكبنا، وخاصة الدول الفقيرة. هل تستطيع، أو هل تجرؤ الدول العظمى، التي تروج لمبدأ القوة الخارقة في أدبياتها، أن تقدم لنا إحصائية دقيقة بضحايا الحروب، من الأطفال؟ وأقصد بالضحية هنا كلَّ طفل أصابته الحروب بالضرر، سواء بضرر مادي مباشر، أو غير مباشر.. فعندما تخطف هذه الحروب أبًا أو أمًا، أو تهدم منزلاً.. أليست هذه أضرار مباشرة تقشعر لها الأبدان، وتشمئز منها الأرواح والنفوس؟! ومع الأسف، فبدل أن تعمل هذه الدول المتقدمة على إيقاف الحروب، نرى أن هذه الدول تقدم لهذه الحروب كل مستلزماتها ومتطلباتها، بل وتسعى إليها بكل ماأوتيت من قوة. وهذه الدول الكبرى، هي التي تقود الحروب في العالم، لأنها تملك زمام التطور التكنولوجي.. وهذه الدول الكبرى لاتريد لنا، نحن الدول النامية، أن نسير خطوة واحدة في طريق التقدم.. لذا فقد أغرقتنا هذه الدول الكبرى، بمخلفاتها التكنولوجية، مادامت هي المنتجة لهذه التكنولوجية، ومتحكمة في توجهها ومالكة لزمامها. وهاهم أطفالنا غارقون معنا، نحن الكبار في هذا السيل التكنولوجي

الجارف.. ولاشك أن أطفالنا أشد منا انبهارًا وتعلقًا بهذا التطور التكنولوجي، بدءً من الكومبيوتر، وبرامجه الغزيرة المتنوعة، ومرورًا بالهواتف النقالة (التي تشير العديد من الدراسات إلى ما تسببه من أمراض سرطانية على الأطفال) ووصولاً إلى البرامج التلفزيونية، التي تعتمد أصلاً على تسليط الضوء على النزعات السوبرمانية الطاغية، التي تدفع الأطفال بعيدًا عن المبادئ التي نود أن نغرسها ونرعاها فيهم، لنضمن المستقبل الذي نتمناه ونحلم به. وتعمل هذه النزعات السوبرمانية التي غزتنا من الغرب، على تضخيم الأنانية والتعالي سعيًا وراء الانتصارات المبهرة، التي تدفع إلى طريق العنف والمغامرة، من أجل تحقيق النشوة الذاتية. ولاننسى الأمراض النفسية التي يمكن أن تولدها مثل هذه البرامج الداعية للعنف، حيث يبرز التوتر العصبي في مقدمة هذه الأمراض، بل قد يكون هو الطريق إلى العديد من الأمراض النفسية.. لأن التوتر النفسي يضرب الجهاز المناعي النفسي لدى الإنسان، وبخاصة الأطفال، ويصيب الجسم والروح بالوهن الضعف العام.

كيف نواجه هذه السوبرمانية، وكيف نتصدى لها، إذا كانت الغالبية العظمى من برامجنا، تنبع من هذه السوبرمانية، التي بدأت بالتغلغل إلى عالم الأدب والفن أيضًا؟!.. كيف نحمي أطفالنا من الإعجاب الشديد والانبهار الكبير بهذه المسلسلات التلفزيونية، التي يصدِّرها الغرب إلينا، من أجل أن يعيد صياغة أذواقنا وتوجهاتنا وأهدافنا الفكرية. إذا أردنا أن نضمن مستقبلاً آمنًا لأطفالنا؟! وهذا يقودنا إلى عادة الإدمان، التي تستشري يومًابعد يوم، وتتسع لتسيطر على عالم الأطفال. والإدمان على شاشات التلفزيون والكمبيوتر، لهو من أشد الأمراض خطورة على نفسية الأطفال ومستقبلهم الإنساني. وتشهد الدراسات العديدة التي تجريها الدول المتقدمة تكنولوجيًا، أن هذا الإدمان وصل إلى نحو عشر ساعات من الالتصاق (الحميم) بالتلفاز. الأمر الذي يسبب أمراضًا نفسية، منها النزعة الانعزالية، والتوتر النفسي، والجنوح إلى العنف. وهنا نبدأ بالسؤال عن دور الأدب والفن، ودور الأسرة والمدرسة، ودور البرامج التلفزيونية، الهادفة إلى توجيه الطفل وحمايته مما يؤثر عليه ويجرفه بعيدًا عما نتمناه ونحلم به. وأنا أرى أن بلداننا العربية مقصرة تربويًا وثقافيًا، في التصدي لآثار هذا التقدم التكنولوجي- الإلكتروني، ومقصرة في العمل لتكوين قاعدة ثقافية وتربوية مشتركة، تؤسس لبرامج غنية موحدة، تعالج من خلالها قضاياها التربوية المشتركة، وتعمق جذورها الثقافية، وتُفَعِّل

قدراتها الإبداعية، عبر الأطفال واستعداداتهم الخلاقة. ودائمًا يبقى طموحنا أكبر بكثير مما ننجزه ونقوم به في أي مجال من المجالات. لكني أرى أن برامج الأطفال، في جميع المجالات، من أهم المجالات الحيوية والضرورية جدًا لواقعنا ومستقبلنا. وتنطلق طموحاتنا في سورية، إلى تعزيز وتوطيد مبادئ اللغة العربية، وتعميق جذورها في نفوس الأطفال، والاعتماد قدر الإمكان على التراث العربي، الغني بالمبادئ والأخلاق العربية، التي نفتخر ونعتز بها. ويشكل التراث العربي قاعدة مهمة وغنية للانطلاق بالعديد من البرامج التربوية والفنية والدرامية، قادرة على تقديم قيم تربوية وفكرية وفنية كبيرة لأطفالنا الأحباء، في جميع الحقول والمجالات. لكننا نأمل أن نبتعد، قدر الإمكان، عن التعامل مع التراث العربي بصورة جامدة.. ويعني هذا الجمود أن نعيد اجترار التراث بأساليب وطرق مختلفة، لانُخرج القيم التراثية إلى آفاق جديدة معاصرة. ونحن نريد التراث ملهمًا، ومنشطًا للطاقات الإبداعية، ولانريده جسورًا للزينة والتفاخر، أو نوعًا من الاستعراضات الفلكلورية. نود أن نأخذ رحيق تراثنا العربي، ليكون زادًا يمدنا بدماء جديدة، تدفعنا إلى التقدم في طريق الإبداع الصعب والشائك جدًا. وأنا لاأفضل شخصيًا تعليم اللغات الأجنبية، عن الاهتمام بالتراث، والانطلاق منه إلى برامج نزاوج من خلالها بين ينابيع التراث وقضايا الواقع المعاصر، بكل مايحمله من هموم وأحلام وأهداف إنسانية، تهم البشرية جمعاء. فقد ازدهر الأدب وازدهى الشعر عندما نشطت حركة الترجمة في الأدب العربي، لتفتح أفقًا رحبًا لتلاقح الثقافات، في تيارات إبداعية، تركت بصماتها الواضحة والعميقة على الواقع الثقافي العالمي العام. ونأمل أن نبدأ هذا الطريق، من برامج الأطفال على امتداد وطننا العربي. فعلينا أن نكثف جهودنا التربوية والثقافية عبر البرامج المعدة للأطفال، من أجل أن يكتسب الأطفال لغة أجنبية، لأنها توسع من مدارك وقدرات الأطفال. فاللغة الجديدة هي هواء جديد، وغذاء جديد، وآفاق جديدة. وعلينا أن نفكر ببرامج تساعد الأطفال على استيعاب اللغة الأجنبية، لأنها تشكل لهم مستقبلاً، نافذة على الثقافات العالمية. وفي عالم الطفولة يُستحسن أن تكون هناك علاقة شفافة بين التربية والثقافة، عبر فنون الإبداع، لا بل على التربية أن تسيرا جنبًا إلى جنب مع الثقافة، في جميع مجالات الحياة، في علاقة حميمة فاعلة! وأقصد بالثقافة، كلَّ ما له علاقة بتنمية الروح الجماعية والذوق الذي يزيد من انجذاب وتعلق الأطفال بفنون الإبداع!.

شخصية العربي في رواية (الغريب) لـ/ ألبير كامو

حسن سليمان (*)

(إنه ليس من السهل أن تجعل قتل إنسان ما يبدو أمراً غير ذي موضوع، اللهم إلا أن ينساق المرء بحيث يعتبر على نحو ما أن المقتول ليس إنساناً وهو بالضبط ما تفعله رواية الغريب) كونر كروز أوبراين.

لا ريب أن قارئ رواية الغريب لـ ألبير كامو (١٩١٣- ١٩٦٠)، والتي تعد واحدة من أعظم روايات القرن العشرين، حيث صدر منها حتى نهاية عام ٢٠٠٠ أكثر من ٧ ملايين نسخة، سوف يتوقف طويلاً عند شخصية بطل الرواية (مورسو).

(*) كاتب سوري.

- العمل الفني: الفنان زهير حسيب.

فمورسو، كما يصوره كامو، شخصية غريبة عن المجتمع لأنه يرفض أن يهادن عرفه وتقاليده، فهو لا يرى أية صلة بين موت أمه وبين ذهابه مع عشيقته ماري لمشاهدة فيلم هزلي، ثم قيامه علاقة غرامية معها بعد وفاة أمه بيومين فقط.

إنه لا يعرف الحب ولا الندم وأكثر الانفعالات إنسانيةً لا يؤثر فيه، لذلك نراه يجيب على المحامي حيث يسأله (هل كنت تحب أمك) بقوله: (بدون شك كنت أحب أمي كثيراً، ولكن هذا لا يعني شيئاً. لقد كان جميع الأصحاء يتمنون موت أحيائهم)، لذلك نرى المجتمع يدين (مورسو) ويحكم عليه بالإعدام، لا لأنه قتل عربياً بل لأنه لم يبك والدته في جنازتها.

بالاختصار (مورسو) كما يراه كثير من النقاد والدارسين هو الرجل الذي يرفض أن ينافق، أو كما يعبر كامو (إنه الرجل الذي يؤثر الموت على الكذب).

غير أننا إذا جانبنا الحقيقة في دراستنا لشخصية (مورسو) في الرواية، نجد أنه ليس بالضبط الشخص الذي يصوره المعلقون والنقاد فمورسو في الرواية يكذب مثلاً وهو يكتب لجاره (ريمون) الرسالة التي يراد بها خداع الفتاة العربية وتعريضها للإذلال.

وعندما يقدم (ريمون) على ضرب الفتاة يرفض (مورسو) استدعاء البوليس لأنه لا يحب البوليس، لكن كرهه للبوليس لا يعني مطلقاً كرهه للظلم الاجتماعي، لأنه لم يتخذ أية خطوة لصد الظلم الاجتماعي الذي كان ماثلاً على نحو ملموس في غرفة ريمون نتيجة الرسالة التي كتبها مورسو بالذات.

أما السبب الحقيقي لامتناعه عن استدعاء البوليس فهو إخلاصه لمشاعره الخاصة إنه يكره مجرد فكرة البوليس، لكنه لا يبالي بضرب الفتاة.

ثم إن مورسو يكذب فيما بعد على البوليس ليتمكن من إطلاق سراح (ريمون) بعد ضربه الفتاة، وإذن فليس صحيحاً ان مورسو لا يلين في احترامه المطلق للحقيقة كما يقول كامو نفسه في تعليقه اللاحق على الرواية./١/

فهذه المشاهد تبين أنه لا يكترث للحقيقة بقدر عدم اكتراثه للقسوة والشر. ذلك أن إسهامه في تلك الأعمال هو الذي يطلق سلسلة الحوادث التي تفضي في النهاية إلى قتل العربي على الشاطئ.

بيد أننا إذا انتقلنا إلى مستوىً آخر لنحاول رسم ملامح الشخصية العربية في الرواية نجد أنها منفية داخل ذاتها، غائمة الملامح، مجهولة الاسم والرسم، حتى أنها تبدو في أدوارها المرسومة لها ككائنات وهمية في وطنها، وفي حركتها المحدودة كالأشتات الصامتة المستبعدة وإطار الصورة

لا يتسع إلا للمليون مستوطن فرنسي ولا يمنح التسع ملايين جزائري أية مساحة، لنستعرض ما يقوله الراوي: (بالقرب من التابوت كانت هناك ممرضة عربية في جلباب أبيض وتغطي نفسها بمنديل ملوث)، ويضيف (عندما توجهت إلى باب الخروج قال الحارس إنها مصابة بتقرح، وكانت الممرضة تغطي وجهها بقناع أبيض اللون لا يرى منها سوى عينيها)، هذه الممرضة لم تنبث ببنت شفة ولم تشارك برد فعل في المساحة المخصصة لها.



وفي مكان آخر من الرواية، يلتقي (مورسو) بجاره (ريمون) في الجزائر العاصمة ويخبره الأخير عن العربي الذي تحرش به بسبب أخته، عشيقة (ريمون) التي يصورها كامرأة مخادعة ومبتزة له. كما أنها تعود إليه مرة أخرى بخدعة يشاركه فيها (مورسو) بكتابة خطاب لها، وعندما تكتشف الخدعة تصفعه ويضربها (ريمون) ضرباً مبرحاً. ونرى الشخصية العربية هنا مبتزة للمال، مهينة وخائفة، والمنطق السائد المفسر للحدث منطق ريمون الذي تشير إليه الرواية على أنه يتكسب من وراء النساء.

ويستمر الراوي يسرد القصة فيقول عندما يتأهب (ريمون) و (مورسو) و(ماري) للذهاب للشاطئ: (نظرت ورأيت مجموعة من العرب أمام حانوت التبغ).

وبعد تناول الغداء مع صاحب الكوخ

(ماسون) وتنزههم على الشاطئ: (لاحظت أن هناك على الشاطئ- بعيداً عنا- اثنين من العرب يرتديان ثياباً زرقاء ويأتيان باتجاهنا فنظرت إلى ريمون قال لي: إنه هو)، ناهيك عن المواجهة التي حدثت مع العربيين واللذين لقيا بالطبع هزيمة منكرة لم ينطق فيها أحدهما ولو بآهة توجع، لولا سكين العربي التي جرحت ريمون جرحاً سطحياً أعقبه انسحاب العربيين.

يتابع الراوي: (عند النبع وجدنا العربيين يرقدان بهدوء ويبدو عليهما السعادة، وكان أحدهما ينفخ في قصبة قصيرة وتتردد نغمات ثلاث في الفراغ)، ويهدد (ريمون) بقتل غريمه لكن (مورسو) يأخذ منه المسدس حتى لا يتهور وينسحب العربيان مرة أخرى.

وعندما يعودون للكوخ لا يصعد (مورسو) معهم بل يستدير نحو الشاطئ مرة أخرى ويمضي عليه بطريقة عبثية تحت لهيب الشمس الحارق، تقوده قدماه للنبع فيجد العربي وحيداً راقداً على الأرض، وعندما يراه الأخير ينهض واضعاً يده في جيبه لإخراج سكينه وهنا تصل الرواية إلى نقطة الذروة (وانقبضت يدي على المسدس وتحرك الزناد ووضعت أصبعي على المقبض اللامع.... وعندئذ بدأ كل شيء خلال هذا الدوي الجاف الذي يصم الآذان..... لقد تخلصت من الشمس والعرق.... وشعرت أنني قلبت توازن هذا النهار وخرقت السكون العجيب الذي كان مخيماً على الشاطئ الذي منحني السعادة وأطلقت عندئذ أربع رصاصات أخرى على الجسد الهامد).

من جانب آخر إذا اعتبرنا أن كامو كان دقيقاً إلى حد ما في معالجته لسيكلوجيا (مورسو) في الراوية- لا في تعليقه اللاحق عليها- فإنه لم يكن دقيقاً في تصويره للمجتمع الذي يحكم على (مورسو) بالموت، فواقع الحال أن المحاكم الفرنسية في الجزائر ما كانت لتدين أوروبياً بالموت لمجرد قتله عربياً استل سكينه مهدداً، وكان قد طعن منذ وقت قصيرجداً أوروبياً آخر، ومن المؤكد أنه كان في وسع محامي الدفاع أن يركز على موضوع الدفاع عن النفس، لافتاً النظر إلى الصورة المثيرة للذعر (العربي يحمل خنجره في يده)، غير أن الرواية لا تتضمن أية إشارة إلى دفاع كهذا أو حتى إلى ظهور نوع من التضامن الأوروبي في القصة.

ولا شك أن هذه الصورة تخلو من الواقع بقدر ما يخلو منه افتراض محكمة أمريكية يقدم أمامها رجل أبيض بتهمة قتل رجل أسود يحمل في يده خنجراً مسلولاً، فلا يحاول محامي الدفاع إثارة موضوع ما يثيره السود في قلوب البيض من مخاوف ولا تتحرك مشاعر أعضاء المحكمة بدافع

من الواقع، أيضاً نفس الأمر ينطبق على إسرائيلي قتل عربي أشهر في وجهه سكيناً.

إن تصوير المحكمة وكأنها في وضع غير منحاز بين رجل فرنسي وآخر عربي هو إنكار ضمني للواقع الاستعماري السائد في تلك الفترة، وإذن فإن الانطباع الذي حمله كثير من القراء بأن الراوية ترفض الواقع الجزائري، وتتمرد عليه تمرداً جذرياً هو انطباع خادع، لأن في صميم الرواية تكمن أسطورة اجتماعية محددة جوهراً تأييد الوضع الراهن في الجزائر.

وإذا أردنا التأكيد على قولنا السابق لننتقل إلى شخصية كاتب الرواية الذي ينتمي بحكم الولادة إلى الجزائر، حتى أن كثيراً من أدباء المغرب العربي يعتبرونه مبدعاً جزائرياً قلباً وروحاً كما يقول حسونه المصباحي في مقال له بعنوان: (ألبير كامو مبدعاً جزائرياً). غير أن كامو- خلاف ذلك- كان فرنسياً كاملاً من حيث ثقافته، فرغم فلسفته الوجودية الإنسانية وأفكاره عن الحرية والمبادئ العليا للإنسان والتي ظهرت جلياً في كتابه (الإنسان المتمرد)، إلا أنه كان متناقضاً كلياً مع هذه الأفكار في نظرته للقضية الجزائرية، حيث ساعد بموهبته المقاومة الفرنسية ضد الاحتلال النازي في الحرب العالمية الثانية، دون أن يفعل ذات الشيء مع المقاومة الجزائرية- التي أسماها (الأحداث الجزائرية)- ضد الاحتلال الفرنسي إبان الثورة الجزائرية الكبرى، ورغم انتقاده للمستوطنين الفرنسيين من بني جلدته إزاء معاملتهم للعرب الذين أسماهم أيضاً (غير الأوروبيين)، فإنه لم ير فيهم صورة المحتل الناصب لأرض الغير، كذلك عندما دعا إلى جزائر مسلمة في إطار فرنسا الأوروبية، وعندما عقد صداقات مع من يتفقون مع أفكاره كالحركة الوطنية الجزائرية وزعيمها عباس فرحات الذي نادى بالاندماج مع فرنسا، ولم ينجح مع ابن باديس، الذي قال: (شعب الجزائر مسلم وإلى العرب ينتسب/ من حاد عن أصله أو قال مات فقد كذب).

لقد كان كامو ممزقاً بين وطنه الأم (فرنسا) والوطن الذي ولد وعاش على أرضه (الجزائر) يقول: (ما زلت أؤمن بالعدل لكنني أخشى على سلامة والدتي التي لازلت تعيش في الجزائر، وفي أعماله الكاملة حذف المقالات التي تنتقد سلوك مستوطنيه الفرنسيين، حتى أن كاتباً فرنسياً شهيراً هو (جان جاك بروشيه) قال في كتابه (ألبيير كامو فيلسوف الأقسام النهائية) أن كامو اتخذ موقفين متمايزين ومتناقضين في آن، حيث إنه قبل الثورة كان يشجب في مقالاته تصرف المستعمرين الفرنسيين وتعرض للطرد من عمله بسبب

موقفه هذا، لكن هذا الموقف تغير بعد اندلاع الثورة الجزائرية، حيث أوضح بروشيه أن كامو تعاطف مع العرب الجزائريين فقط ضمن المقياس الذي ظهروا فيه أغبياء ويمكن استغلالهم. من جانب آخر فإن كامو الذي حاول أن يؤكد على وحدة البحر الأبيض المتوسط وعلى الزواج القائم فيه بين الشرق والغرب، من خلال محاضرة ألقاها في باريس عام ١٩٣٧ نجده يكشف عجزه عن التفكير إلا من خلال مقولات فرنسية، حيث يشير في معرض الدراسة إلى أسماء ومنجزات أوروبية كثيرة دون أن يلفت النظر إلى أية فئات غير أوربية أسهمت في الثقافة المتوسطية، باستثناء إشارة غامضة لما أسماه (الأفكار الشرقية العظيمة).

ومن الواضح جداً أن كامو إنما يعني بثقافة البحر الأبيض المتوسط (ثقافة أوروبية) ويعني بالنسبة للجزائر (ثقافة فرنسية)، أما بالنسبة للعرب الذين لهم دور في هذه الثقافة، فإنه يقصد أولئك العرب الذين سيكونوا حينذاك قد تفرنسوا.

أما ما تبقى من أفكار الرواية فإن العواطف لم تدخل فيها عبر العلاقات بين الأوروبيين والعرب، فالعربيان اللذان كانا (يحدقان إلينا بصمت كما لو كنا قطعة من الحجارة أو أشجار يابسة). لم يبديا شيئاً مما تخيلته جيرمين بري في كتابها (ألبير كامو) /٢/.

من تجانس عنصري رائع بين سكان دول البحر الأبيض المتوسط، فجميع شخصيات الرواية من الأوروبيين يسمون بأسمائهم (مورسو- ريمون- ماسون- ماري) أما الرجل المقتول فلم يعطه المؤلف اسماً ولم يعط للقارئ انطباعاً بأن العلاقة بين المؤلف وبين الرجل المقتول ورفيقه هي علاقة إنسان بإنسان، إنه ينظر إليهم كما لو كانوا (قطعاً) من الحجارة أو الأشجار اليابسة)، وعندما يطلق المؤلف النار على هذا المخلوق النكرة ويجعل مورسو يفرغ في جسده- بعد الموت- أربع رصاصات أخرى لا يكاد القارئ يحس بأن مورسو قتل إنساناً ذلك أنه إنما قتل عربياً.

هوامش البحث

١- يقول كامو في تعليقه على شخصية (مورسو) في الرواية: (إن مورسو بالنسبة إلي، رجل مسكين عار يعشق الشمس التي لا تلقي ظلالاً، وهو ليس مجرداً تماماً من الشعور والإحساس لأن بين جنبيه عاطفة متقدة وعميقة لكنها صامتة تنطلق نحو الحق والمنطق).

٢- تقول جرمين بري في كتابها (ألبير كامو) أن كامو وصف كما لم يصف أحد من قبل (لا جمال الساحل الإفريقي وأبهة الشمس

الساطعة الدائمة وحسب، بل وصف الطابع الخاص المميز لمزاج السكان الجزائريين الأصليين وأخلاقهم ومواقفهم ولغتهم، وأوضح بجلاء أنه لم يكن يحس بالغربة بينهم، بل كان يحس أنه أقرب إليهم أكثر من أية فئة أخرى من الناس، وتمضي بري لتقول: (إن الفرنسيين والإسبان والإيطاليين واليهود وكذلك العرب والبربر الذين ينتسبون إلى الطبقة العاملة في الجزائر هم جميعاً أشد مناعة ضد التمييز العنصري من أولئك الذين ينتسبون إلى الطبقة الوسطى. أما العرب والبربر فلم يكونوا قط غرباء بالنسبة لكامو).

مراجع البحث

١- ألبير كامو: الغريب، ترجمة وتقديم إبراهيم حلبوني، دار الأنوار، دمشق ١٩٩٥ (ص١٢-٧٨ -٩٥).

٢- كونر كروز أوبراين: ألبير كامو، ترجمة عدنان كيالي- المؤسسة العربية للدراسات، بيروت ١٩٧٢ (ص٢١- ٢٠).

٣- جيرمين بري: ألبير كامو، ترجمة جبرا إبراهيم جبرا المؤسسة العربية للدراسات ط٢ ١٩٨١ (ص٩).

٤- جون كروكشانك: ألبير كامو وأدب التمرد، ترجمة وتعليق جلال العشري الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ١٩٨٦.

٥- مورفان لوبيك: كامو بقلمه، ترجمة إلياس خليل، المنشورات العربية، بيروت ١٩٨١.

٦- روبير دولوبيه: كامو والتمرد، ترجمة سهيل إدريس، مطابع الآداب، بيروت ط٢ ١٩٥٥.

٧- محمد عبد الهادي: العربي الغريب في (الغريب) لألبير كامو، المجلة العربية عدد ٣٣٥/ يناير ٢٠٠٥.

❖ ❖ ❖

رؤيـة في المعرفـة الموسوعيـة

تفيد أبو الخير (*)

ترتبط المعرفة المتكاملة بفلسفة العلوم ارتباطاً عقلياً وثيقاً، من حيث نظم البحث، ومصادر الإبداع، وطرائق التصنيف، والمعرفة المتكاملة هي القطوف الجوهرية للإبداع الإنساني في تفسير الوجود، وحماية التلاؤم مع المكونات الأخرى لهذا الوجود، فالعلم هو دراسة هذه المكونات وتأمين هذه الحماية، والفن هو الرسالة الإنسانية المرافقة للعلم، والأكثر خلوداً منه.

(*) كاتب وصحفي سوري.

- العمل الفني: الفنان علي مقوص.

أما فلسفة العلوم فهي رحيق المعرفة، لأنها الإكسير العقلي لثمرة النظريات العلمية، وحلقة الاتصال مع العلوم الأخرى، وعتبة العبور إلى الخطوة التالية، حيث اتفق علم الترمودیناميك مع علم الضوء على أن الحقيقة التي يبحث عنها الفلاسفة بعقولهم، ابتلعت الكون، وقمعت جميع الفيزيائيين؛ وما زالت تمارس اضطهادًا منتظمًا على علماء الفلك والرياضيات، بسلاح تقليدي هو قوانين الطبيعة، ولذلك قال أينشتاين: لا أَقْبلُ إلهًا يلعب بالنرد.

فرض الارتباط التوافقي لعلوم اللغة أن يحيط الباحث بجميع الاصطلاحات الأساسية وتراكمها وتناسخها على القدر الذي يسمح به تاريخ الأدب الذي يدرسه، فالباحث في مصادر الشعر الجاهلي مثلاً، سيجد نفسه متفاعلاً مع الخطابة والرواة والتاريخ الاجتماعي والأدب المقارن، فتتسرب الحالة الموسوعية شيئًا فشيئًا إلى أبحاثه، كلما أعطاها زمنًا أطول، أما الباحث في علوم اللغات، فإنه مكتسب لا محالة خبرة في ألسنة الشعوب، وتواريخها، وإنجازاتها الحضارية، وهجراتها وجغرافيتها والدول الناطقة بتلك اللغات، ومعاجمها، واختلاف ألفاظها وتقارب قواعدها، كل ذلك يساهم في توسيع مكتبة الذهن لحماية الذاكرة التي تقوم بعملية التصنيف تلقائيًا، وضمن برامج دقيقة للغاية القصوى.

ولكن الحدث المعرفي الأكثر دفعًا للرؤية الموسوعيّة هو العلوم الطبيعية لأنها متلازمة ومترابطة بشكل ديناميكي، ومدهش، وقد استولت على النموذج القائم للحضارة الإنسانية منذ بدايات عصر النهضة،مع التأكيد على أن المدنيّة، ليست وحيدة المنهج، لأن الحروب التي عاشتها البشرية، قضت على تجارب هامة وعظيمة، كان من الممكن لها لو استمرت أن تختصر كثيرًا من المراحل، أو أن تكون على غير هذه الصورة التي أفضت إلى مجتمع يخلع من الحاجات والرغائب أكثر مما يلبي.

ومن ذلك القضاء على تمدن الأندلس الاقتصادي والفكري والعلمي كان تراجعًا كبيرًا في مسيرة الحضارة الإنسانية بكاملها، وكذلك تدمير بغداد عام ١٢٥٨، وسقوط بابل بيد كورش، قَبْل الميلاد ببضع قرون، لأن ذلك الدمار كان يشمل كل ما توصل إليه العلم في تلك المرحلة بجميع فروعه، وكل ذلك كان فريسة النار والتلف.

ولكن الترابط العضوي بين العلوم ساهم في تقدمها، واعتمد الميكانيك على الهندسة منذ أيام أثينا مرورًا بعلماء روما،



ووصولاً إلى مهندسي دمشق، ولا بد من التذكير أن العصر العباسي في بغداد شهد نظامًا معرفيًا حرضه التنافس بين الكوفة والبصرة، وأساتذة سمرقند وعلماء بغداد المتخصصون بالطب والتشريح وعلم الهيئة، ولم يكن غريبًا أن يكون الرازي كيميائيًا، وابن سينا فيلسوفًا وشاعرًا، وابن الهيثم فيزيائيًا وفلكيًا ورياضيًا.

انتقلت هذه الروح الوثابة إلى أوروبا في مطلع عصر النهضة بسبب من عمليات الترجمة، والتي يؤكد بعض المستشرقين أنها كانت مجحفة بحق الدور العربي في مسيرة الحضارة، وقد كان دافنشي عالمًا في الميكانيك ثم ظهر السير اسحق نيوتن الذي ألف في الرياضيات والفيزياء لأبحاث هامة أسست فيما بعد لمجموعة علوم مستقلة كالجبر المنطقي والضوء الفيزيائي، وقوانين الحركة الكلاسيكية الطبيعية التي استمرت مع مجمل نظرياته صاحبة السلطة المطلقة إلى أواخر القرن التاسع عشر، حيث نشر جيمس كلارك مكسويل نظريته الكهرطيسية، وكانت الفاجعة لنظريات الضوء التلقينية بتعاون متسلسل علميًا بين كريستيان هو يفنز وهنرخ هرتز وألبرت أينشتاين.

وبالرغم من تفرق العلماء في تخصصهم وابتعادهم عن بعضهم، في مخابرهم، إلا أن الترابط العضوي بين العلوم ازداد واشتد بشكل متوقع، فأصبح أكثر تفاعلية، وعمقًا، بعد أن كان مشاركة أو كما كان في العصور القديمة مجاملة، والأمثلة على ذلك لا يمكن حصرها،

فدراسة العصور الجيولوجية القديمة تتطلب خبرة في علم النبات، وخصوصًا اللا زهرية والسرخسيات، وخبرة في المستحاثات لدراسة الحقبة الجوراسية، ومعرفة بالكيمياء النووية والإشعاع لقياس الكربون والرصاص وعمره، لأن الرصاص الموجود حاليًا، كان فيما سبق مادة مشعة كالراديوم أو الفرانسيُوم أو التّوريوم.

كذلك فإن الحاسب الفلكي اليوم يقوم بعمليات تحضيرية واشتقاقية لتوابع «Functions»، رياضية وفيزيائية بشكل تلقائي مبرمج، لتحديد السرعات وقياس المسافات، وتوقع النقاط الأقرب والأبعد لأي لحظة زمنية في المستقبل، مختصرًا مجموعة هائلة من العلاقات المثلثية والقوانين الفيزيائية. وفي الربع الأخير من القرن العشرين شهدت العلوم تحالفات مرعبة، أفضت إلى نتائج هامة جدًا، فقد التصقت الكيمياء بالعلوم البيولوجية التصاقًا وصلت فيه إلى الخارطة الوراثية للكائن الحي المتمثلة بالكشف الكامل عن جميع المورثات المصطفة كفرقة دبكة في الجين، والذي يقيم في النواة الخلوية. وارتبطت الرياضيات بالعلوم الاقتصادية فأنتجت قفزات متلاحقة، ساهم فيها انتشار الحاسب الآلي الذي بني أساسًا على مبادئ الحساب الرياضي، وتطور طرق العد، وترقيم البيانات، ثم تطور باختصار شكل وحجم صفائح الذاكرة، وصولاً إلى الحالة الراهنة في جيله الثامن والتاسع.

وعند هذه المرحلة يجب أن يتغير الحديث عن شكل وطريقة المعرفة الموسوعية!

لا بد أن تكون كلمة موسوعة، أو دائرة معارف قد نشأت في مرحلة ظهور النظريات العلمية الأساسية التي رافقت النتائج الكبرى للكشوف الجغرافية، ومهدت لما سُمي بعصر النور «القرن الثامن عشر»، ولعصر العقل «القرن التاسع عشر»، وأفضت إلى عصر القلق «القرن العشرين».

وعرف الباحثون الفرنسيون أولاً أهمية تجميع جهود العلم لكتابة تاريخ الحضارة الإنسانية بتصنيف النظريات والأوابد والمواقع والأعلام ضمن مَعْلَمة شاملة أخذت اسمها الحالي «Encyclopedia»، وقد وضعت الموسوعة الفرنسية بين عامي «١٧٥١ - ١٧٨٠»، ولكن الموسوعة البريطانية كانت أكثر شمولية ورواجًا وشهرة، لأنها رافقت المستعمرات وتبنتها المؤسسات الفكرية والأدبية في الولايات المتحدة، وما زالت من أهم مقتنيات مكتبة الكونغرس «أكبر مكتبة قائمة في العالم» بطبعاتها كلها، إلى جانب ما تحتويه هذه

المكتبة من الكتب العربية الهامة والنادرة، والتي تفتقر إليها كبريات المكتبات العربية.

وكان باستطاعة هذه الموسوعات الشهيرة أن تحاصر الوجود الإنساني على سطح الأرض، وتقدم نتاج الإبداع البشري منذ ظهوره إلى اليوم الذي دونت فيه أواخر الثمار من العلوم والفنون وأعلامهما عبر العصور، ولكن منذ بداية العقدين الأخيرين من القرن الماضي، وحتى العام ٢٠٠٦، أنتجت الإبداعات البشرية من المشاهير، ما يقارب ٢٠٪ من مجموع أعلام الشعوب كافة، وظهرت ميزات فنية وأدبية بأعمال هامة وكثيرة جداً، إضافة إلى تراكم الاختراعات وتزاحم الاكتشافات، مما سيجعل العمل الموسوعي عملاً شاقًا ومستمرًا ويعتمد على زاوية تزداد انفراجًا، ولا تعترف بالوقت أو التقصير، لأن التطور العلمي، وازدياد الإنتاج الفني يسيران بتسارع هائل، تصعب مطاردته بالطرق التقليدية.

وهذا ما يؤكد أن إنتاج دائرة معارف بالشكل التقليدي الذي عرفناه بالموسوعة البريطانية أو الفرنسية، أو حتى الموسوعة العربية التي تطبع في دمشق، وبجهود مضنية، لا يمكن أن تكون إلا ثوبًا للتاريخ من أجل تأصيل دور الثقافة العربية أو الفرنسية أو الإنكليزية، لأن هذا الشكل البرجوازي من الكتب أصبح نموذجًا للمكتبات والصالونات الراقية والفخمة، وجديرًا بها، كما أنها جديرة به، وهذا لا يعني أنها غير ذات جدوى إلا لتزيين الرفوف الفاخرة، بل إنها تحتوي على المعلومة، وفيها الشيء الكثير من الفائدة والمنفعة، وهي حلم قديم تحقق على مراحل: إلا أن فائدتها تكتمل «والمقصود بذلك الموسوعة العربية التي تصدرها الهيئة المختصة بها في دمشق»، عندما تصبح مرجعًا علميًا مستمرًا للمعارف، بكافة المجالات وتملك القدرة على المتابعة الدائمة لكافة التطورات والمتغيرات في العلوم والفنون والسياسة والأعلام والأنظمة والمؤسسات والاصطلاحات لكافة الأمم والشعوب والدول واللغات، وليس هذا بالأمر الصعب أو المستحيل،لأن شبكة الإنترنت، والصحافة الإلكترونية «Online» تقدم كل جديد في أي مكان، ومن مصادر مختلفة، متشابهة، أو متضادة، وهذا ما يمكن أن يعطي فرصة لهيئة الموسوعة العربية أن تصدر كتابًا سنويًا تجتمع فيه معلومات ميسرة - على الدراسة المقبولة لحجمه - عن تاريخ الأرض ومن عليها ثم يتم التركيز على المراحل الأخيرة، لأنها أكثر أهمية للأجيال القادمة التي لا تستطيع

امتلاك موسوعة بمجلدات ضخمة، ليس لأسباب مادية، بل بسبب طبيعة العصر، وسرعة الحركة والانتقال والتغيير في المكان والزمـان والأدوات. ويمكن لهذا الكتاب السنوي أن يكون مرجعًا للمعلومات الأكثر إلحاحًا، وقادرًا على حماية التراث العربي وتاريخ الحضارة العربية الذي يتعرض لإقصاء سري وخبيث من طريقة تسيير المدنية الحديثة، كما يمكن لهذا الكتاب أن يحقق مبدأ «الموسوعة المتنقلة»، ويغني بعض الشيء عن المشكلات التي يواجهها الباحث عن المعلومة المختصرة، وهذه ميزة يمكن تطويرها بإتقان التصنيف، وبالإصدار السنوي يمكن تحسين العمل وصولاً إلى موسوعة شعبية عامة مؤمّنة ومأمونة، تستطيع أن ترفع بعض العبء عن كاهل المؤسسات والوزارات والجمعيات التي تقاوم الغزو الثقافي أو تساهم في عملية التنمية الشاملة من ناحية رفع السوية الثقافية للإنسان العربي.

إن الولايات المتحدة تصدر سنويًا كتابًا اسمه «ALMANAC» ويباع منه ٨٠ مليون نسخة كل عام، في جميع أنحاء العالم، يُكتب فيه تاريخ الحضارة والعلم والفن والتاريخ السياسي من وجهة نظر أمريكية، أقرب إلى أن تكون صهيونية، وتعتمده مراكز الدراسات في الشرق الأدنى وأوروبا كلها وإفريقيا الناطقة بالإنكليزية والعديد من الدول العربية، وهذا من أخطر أنواع التعميم الذي يمارس على التاريخ الإنساني.

يمكن القول أخيرًا إن المعرفة الموسوعية وتطور أساليب تنمية قدرات العقل على تدوين وحفظ المعلومات تؤكد أن مقولة «شيء عن كل شيء» ليست صحيحة بالضرورة، لأن بعض العقول قادرة على أن تحقق مقولة «المعلومة ضالّة الباحث». توازيًا من إجلال، مع قول للرسول العربي الكريم «الحكمة ضالةُ المؤمن، أنّى وجدها فهو أحقُّ بها».

❖ ❖ ❖

التكيف الاجتماعي من وجهة نظر علم النفس

فينوس علي (*)

دعونا نتصور حياة الكائن الحي دون جماعة حوله أي دون أب وأم وأخوة ورفاق يقيم معهم علاقات أساسها شعوره بضرورة الاجتماع وحب الانتماء مع الآخرين .. مجرد تصور الأمر في المخيلة يدعو إلى رفض الفكرة من أساسها، فكما نقول دائماً : «الإنسان كائن اجتماعي في طبعه، لديه رفض فطري لحياة الوحدة والعزلة ولديه ميل غريزي إلى حياة الجماعة».

وكما نعلم بأن الوليد يولد وهو مزود بمجموعة من الأفعال المنعكسة الطبيعية التي تساعد على الحياة، والفعل المنعكس الطبيعي: هو استجابة معينة غير متعلمة لصنف معين من المثيرات، استجابة يتحكم فيها الجهاز العصبي السليم للكائن الحي. مثال: الأتربة والروائح إذا انتقلت إلى أنف الوليد فإنه يستجيب بالعطاس..

(*) فينوس علي : باحثة في علم النفس والتربية (سورية)

- العمل الفني: الفنان أحمد إبراهيم عبد العال (السودان)

من هذه المقدمة نتساءل عن الأسباب والعوامل التي تؤدي إلى أن ينهج الفرد سلوكات غير مألوفة أو غير متوافقة اجتماعياً بالرغم أننا قلنا سابقاً بأن الطفل يولد وليس لديه سوى هذه الأفعال المنعكسة السابقة الذكر ،وكل ما يأتي بعد ذلك يكتسبه الفرد من الوسط الذي يعيش فيه، ويؤثر ويتأثر فيه؟! مع الحفاظ على أثر الوراثة لأنه أمر آخر.

يبدأ هذا الطفل بالنمو والاحتكاك بكل ما حوله ويكتسب الكثير الكثير من السلوكات التي قد تكون صحيحة أو تكون خاطئة.

فموضوع علم النفس الاجتماعي الأساسي والرئيسي هو : كيفية (كسب الفرد للمجتمع الذي يعيش فيه خلقاً أو طبعاً معيناً.

ومن هنا نحاول أن ندرس جوانب التكيف الاجتماعي أو عدمه من جميع النواحي حتى نستطيع أن نجعل الصورة أكثر وضوحاً في الأذهان.

والتكيف يظهر في ميادين مختلفة في حياتنا اليومية، فهناك تكيف العضوية مع الشروط الطبيعية المحيطة، وهناك تكيف الفرد مع البيئة الاجتماعية الجديدة التي يأتي إليها ، وتكيف الزوجين مع الحياة الزوجية..الخ.

ولكننا هنا نريد أن نتحدث بشكل عام عن تكيف الفرد مع الحياة الاجتماعية والمجتمع الذي يعيش فيه.

وسوف نعرف التكيف من خلال وجهات نظر عدة:

١ - التكيف من وجهة نظر بيولوجية:

يقول العالم دارون : « إن العضوية القادرة على التلاؤم مع شروط البيئة الطبيعية ومفاجآتها تستطيع الاستمرار في البقاء أما التي تفشل في التلاؤم فمصيرها إلى الانحلال.

ومفاد هذا الكلام أن الكثير من الأمراض التي تظهر عند الانسان والحيوان مفادها الصراع القائم بين العضوية والشروط الطبيعية المحيطة بها صراعاً هدفه التلاؤم.

ويلحق بهذا المفهوم ما نراه في حياة الفرد اليومية من تلاؤم مع شروط الطبيعة في شكل البناء ، ونوع اللباس، ونوع الطعام.

وما لدى الحيوان بالنسبة لاختلاف الفصول والتلاؤم معها.

٢ - أما التكيف من وجهة نظر علم الاجتماع، فيجب أن ننظر إليه من خلال قبول الأفراد أو الجماعات (قبول الراضي أو قبول الخاضع) ما تقوم به الجماعة الكبيرة أو تشير به هو عملية تكيف.

وقبول الطفل ما يُطلب منه في البيت أو المدرسة هو عملية تكيف وكذلك تكيف المهاجر من بيئة اجتماعية إلى بيئة اجتماعية أخرى هو أيضاً عملية تكيف.

٣ - وهناك التكيف من وجهة من وجهة نظر علم النفس: الذي ينظر بصورة عامة إلى هذا الموضوع من زاويتين أساسيتين. الأولى : « الإحساسات الدوافع ، العواطف، المحاكمات، التعلم،التخيل ، الإدراك ..الخ.



دراسة تحليلية يقصد بها الوصول إلى القوانين أو المبادئ العامة التي تضبط تفسير كل منها.

أما الثانية : « فهي دراسة الإنسان من حيث هو كلٌ يعمل».

« حيث هو» شخصية فريدة تعمل في شروط محيطية».

وإذا أخذنا وجهة النظر الثانية لعلم النفس وهي «الإنسان كلٌ يعمل»، رأينا أنها تعمل باستمرار وراء التلاؤم مع شروط العالم الطبيعي، والتكيف مع مطالب الدوافع الشخصية ومطالب العالم الاجتماعي، أي إجراءتوازن بين مطالب الذات ومطالب الجماعة. أي التوفيق بين مطالب الأنا والأنا الأعلى بضغطها المستمر وبين الهو.

ومن هنا يمكن أن نصيغ تعريفاً شاملاً للتكيف ومتعارف عليه وهو أن التكيف هو «مجموعة ردود الفعل التي يعدّل بها الفرد بناءه النفسي أو سلوكه ليستجيب لشروط محيطية محدودة أو خبرة جديدة».

- التكيف والمحيط:

إن المحيط الذي يشمل الفرد له ثلاث جهات أساسية : « البيئة الطبيعية وتشمل العوامل الفيزيائية - والبيئة الاجتماعية وتشمل أولئك الأشخاص الذين نعيش معهم - والبيئة الداخلية للمرء نفسه » وهذه الجهات الثلاثة يمكن أن تتفاعل في تكوين المحيط العام للفرد.

- التكيف الحسن والتكيف السيّئ

تقابلنا كثيراً أو أحياناً مواقف تجعلنا نغير الكثير من العادات أو الروتين الذي

اعتدنا ارتياده في الحياة اليومية، قد يؤدي إلى تغيير تصرفاتنا وإلى تشوه مضامينها في أحيان كثيرة.

وإن عدم قبولنا لوضع معين مألوف في المجتمع يعرّف بأنه عدم القدرة على التقبل للوضع الذي لم نعهده في هذا المجتمع الذي حدث فيه ما حدث، وبالتالي يؤدي بنا إلى عدم التكيف. إذاً عدم التكيف هو ما يدعى سوء التكيف أو التكيف السيّئ.

وبما أن للشخصية انسجامها واستقرارها، وهذا الانسجام قد يستمر وقد تمر عليه حالات صراع داخلي قد يكون مريراً وكثيراً ما يُبعد عنها جو الاستقرار النفسي ويجعلها في قلق وخطر أحياناً.

حينها نسمي التكيّف تكيّف غير مناسب ومصدر عدم ارتياح واطمئنان أي تكيف ينطوي على اضطراب.

والعملية التكيفية واحدة في الطرفين، ولكننا نحكم عليها حكمين مختلفين بالنسبة للطريق الذي تسلكه والنتيجة التي تنتهي إليها. والتكيف السيّئ على درجات، والتكيف الحسن على درجات كذلك. على أن التمييز بين السيّئ والحسن يتطلب (معيار)، ولذلك من خلال تحليل التكيف نجد بأنه سلسلة من الخطوات تبدأ حين تشعر العضوية بضغط أو توتر ما وتنتهي حين تتم مواجهة ذلك الضغط أو التوتر بشكل من الأشكال. ويمكن أن نقول أن هناك طريقتين أساسيتين في استجابة العضوية للحاجة أوللضغط. أولهما: الطريق المباشر وذلك عندما نستطيع التخلص من الضغط عن طريق سلوك معتاد، أو مألوف، لحل مشكلة ما. فمثل تصرف الراشد عندما يريد غسل يديه فيمديده ليفتح صنبور الماء.

أما الطريق الثاني: فهو الطريق غير المباشر، وفيه تلجأ العضوية إلى الحيلة أو اللف والدوران للتخلص من الضغط الحاصل.

مثال: نعرف أنه لدى الطفل كل ممنوع مرغوب ونحن نريد مثلاً أن لا يقترب من سكين موضوعة على الطاولة، ولكن في نفس الوقت لا نريد أن نواجه غضبه وثورته من طلبنا له، فنعمد على تحويل انتباهه إلى شيء آخر حتى نبعده عن مصدر الخطر وبذلك لجأنا إلى طريقة الحيلة للتخلص من الضغط.

إذاً نستخلص من هذا الكلام أن للتكيف خطوات يبدأ أولاً: بوجود استثارة للسلوك لدفعه من الداخل أو بتأثير دافع داخلي مثل العطش أو بتأثير حافز خارجي مثل طلب الأم، أو رغبات الآخرين أو ما يقتضيه العمل. ويلي ذلك وجود عائق يمنع الاستجابة المباشرة مثل كون الماء غير متوفر للعطشان..الخ.

أما الخطوة الثالثة فتبدأ بعدة محاولات من قبل الفرد للتخلص من هذا العائق والحصول على الاستجابة المثمرة. مثل السعي وراء البحث عن صنبور ماء.

فإذا وصل الشخص إلى الاستجابة التي يريد فإنه يحصل على نوع من الطمأنينة والرضا الداخلي. أما إذا لم يصل إلى الاستجابة المرجوة فإنه يمكن أن يصاب

بخيبة أمل ويمر بحالة من الإحباط يمكن أن تدفعه إلى مزيد من المحاولات . أو تدفعه إلى الاستكانة والقنوط، وقد تدفعه إلى سلوك غير مقبول.

وإن عدم الوصول إلى الاستجابة المبتغاة والحصول على الطمأنينة والرضا هي في الحقيقة أصلح تربة لتغذية القلق والضيق والتوتر، وكذلك لتكوّن الاضطراب النفسي.

لذلك نرى « تورامس» عالم النفس الشهير «ToR amce 1965» في كتابه عن الصحة النفسية والسلوك البنّاء ينحى منحى يجد فيه أن الصحة النفسية تبدو في مواجهة الفرد لحالات الضغط والشدة.

ونذكر أهم العوامل الأساسية في التكيف التي منها ما يعود لخلايا بناء الجسد، ومنها ما يعود إلى المؤثرات المحيطة ، ومنها ما يعود إلى التكوين النفسي للشخص:

١ - الحاجات الأولية والحاجات الشخصية:

كلمة الحاجات الأولية تشير إلى مجموعة الحاجات الفيزيولوجية العضوية للكائن الحي مثل : الغذاء، الراحة ، النوم ، الشراب .. الخ ويشار أيضاً إليها بكلمة الدوافع الأولية.

وهذه الحاجات لا يمكن للفرد أن يعيش دون إشباعها فهي تؤمن له استمرار وجوده ونموه.

أما الحاجات الشخصية فيمكن أن نطلق عليها اسم الحاجات الاجتماعية النفسية أو الحاجات الثانوية. مثل : الحاجة إلى الحب ، الانتماء ، النجاح، الاعتبار... الخ وهنا مربط الفرس، فهي حاجات لايستهان بها ولا بتاثير غيابها على حياة الفرد من حيث جعل حياته سعيدة أو خالية من أي معنى يقترب حتى من السعادة. فهي المسؤولة عن الحفاظ على الاتزان الانفعالي للفرد، فغيابها يؤدي إلى شعور الفرد بالتوتر والضغط، وبالتالي يؤدي ذلك إلى اختلال توازنه الانفعالي وحدوث ما لا يحمد عقباه. فمثلاً : فقدان الاعتبار الاجتماعي قد يؤدي بالإنسان إلى سلوك عدواني من أجل تأكيد ذاته وتوجيه الانتباه الاجتماعي حوله.

٢ - أما العوامل الفيزيولوجية:

فمفادها أن عدم التكيف قد يكون سببه الشروط الفيزيولوجية والبيولوجية الموجودة في بناء جسم الشخص.

فقد ذكر « لومبروزو» «LombRoso» في كتابه عن المجرم بالولادة «١٨٧٦ » أن هناك عدة أمثلة تؤكد وجود من يولد مجرماً، أي من يحمل معه بناءً جسدياً ينطوي على بذور السلوك غير المتكيف أو المنحرف.

ولكن الاتجاه الحديث الآن في علم النفس لا يأخذ بهذه النظرية لأنها لا تعتمد على أساس علمي كاف، ولا تؤيدها الوقائع. ولكن التأكيد طبعاً يبقى على الاصابة التي هي في الأصل موجودة في جزء من جهاز العصب الموجود لدى الشخص غير المتكيف.

٣ - المظاهر الجسدية الشخصية:

جميعاً خلقنا الله سبحانه وتعالى على هيئة معينة ومألوفة للجميع وكل من يخرج عن المألوف ، يُعتبر في نظر الكثير أو الجميع إذا صح التعبير شاذ أو غير طبيعي.

ومن خلال ذلك يمكن أن يأتي سبب عدم التكيف إلى وجود عاهة خلقية أو مكتسبة لدى الفرد تجعله متميز سلبياً عن أقرانه مما يؤثر عليه ويجعله في حالة توتر وضيق ويؤدي به إلى سوء تكيف واضح في مجتمعه.

مثال ذلك : الشاب الذي يعاني من سمنة مفرطة ويعلم أن هذه الصفة غير مرغوب بها ضمن مجتمعه فإنه حتماً سوف يعاني من شعور بالنقص والاضطراب ومن ثم عدم تكيف مع هذا المجتمع النافر منه.

٤ - التعلم والطفولة وخبراتها:

مرحلة الطفولة من أهم مراحل العمر أهمية في شخصية الفرد وتكوين بناءه النفسي ، وتكوين قدراته ، وملكاته ، وتزويده بالسلاح الذي يمكن من خلاله مواجهة صعوبات كثيرة قد تكون عائقاً في وجه تحقيق رغباته وطموحاته في المستقبل.

لذلك يعمد الأطباء النفسيين والأخصائيين في علم النفس في علاج حالات سوء التكيف إلى البحث في طيات الطفولة لدى الشخص الذي يعاني من سوء تكيف معين . حيث إننا نقوم على التركيز على الطفولة بتفاصيلها الدقيقة والأخص التركيز على أهم مقاطع شريط طفولة الفرد التي تمثل نقطة تحول هامة في حياته والتي تستحوذ على مكان كبير في مخيلته.

فخبرات الطفولة لها أثرها في حدوث سوء تكيف الفرد فالعلاقة بين الطفل والأم، والعلاقة بين الطفل والأب، وأيضاً بين الابن والأقران، وبين الفرد والمعلمة .. إلخ كلها يجب أن تُدرس بشكل جيد حتى نعرف سبب سوء تكيفه الحالي ومرجعيته تعود إلى أي علاقة وفي أي وقت وفي أي موقف.

٥ - القدرات العقلية:

لكل فرد مستوى ذكاء معين . فالأفراد الذين يتمتعون بصفة الذكاء الحاد قد يجدون هذه الصفة سلبية في مدرسة لاتنمي هذه الصفة وتجعلها مثمرة فيشعر الفرد بنفسه أنه لا يبدع ولا يستطيع تفريغ الطاقة التي لديه فيحدث عنده ضيق وتوتر وسوء تكيف.

أما الذي يكون مستوى ذكاءه أقل من أقرانه يشعر أنه لا يستطيع اللحاق بهم بسبب عدم فهمه لما يفهمه أقرانه، أيضاً هذا يشعر بالتوتر وسوء التكيف.

٦ - المستوى الاجتماعي والثقافي:

وذلك يحسب انتماء الفرد إلى طبقة من الطبقات الاجتماعية واختلاف كل طبقة من حيث : الثقافة ، الدخل ، نوع المهنة ، العادات .. إلخ فإننا نجد أن انتماء الفرد إلى طبقة قد يؤدي به إلى أن ينهج سلوك ما تبعاً لما تريده هذه الطبقة والتقيد

بمجموعة من القيم وأنماط السلوك التي تسودها . فهذا الوضع قد يكون مصدر ضغط وعامل سوء التكيف لدى الفرد حين يجتمع مع أفراد طبقة أخرى تختلف جزئياً أو كلياً عن طبقته.

٧ - موقف الإنسان من نفسه:

أي يجب على الفرد أن يكون على معرفة تامة بقدراته وإمكانياته وأن يكون متقبلاً لنفسه، راضياً عنها ، والرضا عن مكانته بين أقرانه.

فلا يسمح الشخص لنفسه بأن يصعد بأحلامه فوق قدراته وبما لا تسمح له إمكانياته فيصطدم بواقع الفشل.

لذلك يجب أن يبني طموحاته بما تسمح له إمكانياته حتى يشعر بطعم النجاح ويشعر بحلاوة الرضا.

ولقد جعل « غرون» « GRuen» مستوى الطموح وصلته بالتكيف العاطفي موضوعاً لدراسة تجريبية على فئة من الطلاب نشرها سنة ١٩٤٥ م . وقد تبين أن الطلاب الذين حكموا على نفسهم بغير المستقرين عاطفياً ، هم الذين يميلون إلى مستوى من الطموح أعلى مما يستطيعون .

أما من حيث تقبل الفرد لما عنده فيأتي بعدها تقبل الفرد لنفسه، أي عندما يقبل بما لديه من قدرات ، يعمل على تنمية تلك القدرات وتحسينها بما يتناسب مع ما يستطيع وبالتالي يحسّن وضعه ويشعر بقيمة ذاته وبالرضا الداخلي الذي يؤدي به إلى تكيف ممتاز.

وأما عن تقديره لمكانته بين أقرانه.

مثال: تقدير أحد الزوجين لنفسه تقديراً يفوق واقعه كثيراً ما يكون العامل في الاختلاف ضمن حدود الأسرة وفي أشكال من السلوك العدواني . وبعد كل هذا نجد بلا شك أن للوسط الذي يعيش فيه الفرد له أهمية كبيرة في تكون سلوك إيجابي وناجح وفعال ، كما الجنين يسبح منذ لحظة الحمل ، في وسط ، حيث تتحقق التبادلات البيولوجية الكيميائية الدائمة التي تشرط نموه . ويتأثر بهذا الوسط تأثيراً كبيراً من الناحية السيكولوجية، ذلك أنه هو الذي يتيح للبنيات العضوية الأساسية أن تنمو أو أن تصبح وظيفية.

أيضاً هذا حال الوسط الاجتماعي الذي يخرج إليه الفرد وينهل منه الشيء الكثير والقليل من سلوكات واتجاهات تحدد سبل تكيفه بشكل جزئي أو كلي. لذلك تؤكد على أهمية عملية التنشئة الاجتماعية لأنها في طياتها وأعماقها هي عملية تفاعل اجتماعي بين الفرد وأسرته ومجتمعه ككل ، حيث عن طريقها يتعلم الفرد كيف يكتسب ويتمثل الأدوار الاجتماعية المختلفة ، وهي عملية يتحول فيها الطفل من كائن اتكالي متمركز حول ذاته، لا يهدف إلى إشباع حاجاته الفيزيولوجية، إلى فرد ناضج، مسؤول، قادر على مواجهة صعوبات وضغوطات العالم الخارجي.

أول وسط يتعلم منه الفرد، هو الأسرة، فإذا كانت الأسرة مستقرة تشبع حاجات الطفل الأساسية وتؤمن له الدفء والحنان والعاطفة التي يحتاجها . فإنها سوف تنتج فرد مستقر ومتزن انفعالياً وبالتالي متكيف اجتماعياً.

وعلى الرغم من أن هناك العديد من الفلاسفة والعلماء قالوا بأن المجتمع هو الذي يفسر ماهية الفرد وأن الفرد يولد في حالة بدائية وحالة توازن وتناغم والمجتمع الذي يعلمه الانحراف مثال:

قول روسو : « جان جاك روسو » في الرسالة الثانية « الرسالة عن أصل التفاوت » « الفرد لا تتجاوز رغباته حاجاته الطبيعية.. ولا ترسم له مخيلته شيئاً ، وقلبه لا يطلب إليه شيئاً – وحاجاته القليلة توجد على مقربة منه ولا يملك المعارف الضرورية حتى يتوق لا كتساب معارف أوسع فهو لا يتوقع ولا يتطلع .. وتستسلم روحه التي لا يهزها شيء إلى الإحساس الوحيد بوجوده الراهن».

أي تتدخل عوامل قاهرة ترغم الانسان على الخروج من طفولته السعيدة. هذه النظرة التي تبناها روسو صحيحة نوعاً ما من حيث إن المجتمع له تأثيره على حياة الفرد منذ الولادة ولكنها خاطئة من حيث الجزم بأن المجتمع هو مفسد لحياة الفرد ومخرجه من حزام الأمان والطمأنينة.

ولكن يمكن أن نتبنى شرح بورجولان BuRjelin في كتابه « فلسفة الوجود عند جان جاك روسو » هذا التحرك أو التحول الذي يطرأ على الفرد من الولادة بسبب احتكاكه بالمجتمع عند روسو بقوله « وهكذا فإن الطبيعة التي تظهر في بداية الأمر بنية ساكنة تكشف شيئاً فشيئاً عن ديناميكية تصدر عنها وتحركها الظروف. فليس الأمر العودة إلى حال الطبيعة بل مجاراتها».

أي يجب على الفرد محاولة مجارات التغيرات الحاصلة في المجتمع ومحاولة التكيف مع الجيد وعدم تقبل كل شيء خصوصاً إذا كان سيئاً ولكن عدم الاصطدام بالوقائع بشكل يؤدي إلى إيذاء الشخص نفسه حتى لو كانت حال الطبيعة مناقضة للحال الإنسانية. فالتكيف الإنساني مع الحالة الطبيعية يدعى تكيفاً اجتماعياً.

ولا بد أن نُلقي الضوء على فكرة العالم «سكنر» عن سلوك الإنسان فهو يقول إن الإنسان « مقيَّد ومقيِّد معاً ». أي إن الإنسان هو صانع نفسه بنفسه. فموقفه يتلخص في أن سلوك الإنسان تَكَوَّن من تلاقي عمليات التطور هما عمليتين إحداهما العملية البيولوجية، والثانية هي التطور الثقافي الذي أبدعه الإنسان إلى مدى بعيد.

أما من أبدع ما كُتب عن كيفية صهر الفرد في الجماعة كي يشعر بالتفاعل ويقوم بعملية التكيف هو الفكر التربوي الذي قدمه ساطع الحصري عندما طرح التربية العسكرية كسبيل لبناء القوة العسكرية لجماعات تحررت حديثاً من الاستعمار من جهة والأهم الجانب الآخر هو صهر الفرد في بوتقة الجماعة ضمن إمكانياته وأهدافه وعندما يشعر برضا وقبول من داخله ومن الآخرين.

وهناك مقولة أخذتها من كتاب «العلاج النفسي » بين الشرق والغرب للكاتب « آلان واطسون » تقول:

« إذا كانت الحضارة مسار تطور حتمي

من جماعة الأسرة إلى جماعة الإنسانية ككل، فإن تعزيزاً للشعور بالإثم.. لابد أن يرتبط ارتباطاً وثيقاً بهذا المسار، ربما إلى أن يبلغ الشعور بالإثم مقداراً لا يكاد يمكن للمرء أن يطيقه».

فهنا عائق أو مجموعة عوائق تواجه الفرد وطرائق مواجهة الفرد لهذه العوائق هي التي يترتب عليها تكيفه من عدم التكيف لذلك يجب على الفرد أن يعرف كيفية الصلابة في مواجهة عواقب وعوائق تعترض طريقه. وهذا شيء يجب أن يتعلمه الفرد ليمارسه في حياته اليومية. والفرد يكون فرداً فاعلاً من خلال ما يطرأ عليه وعلى سلوكه من تغير وما يحدثه هو في المحيط، من تغير والمحيط المقصود هو المحيط النفسي بالدرجة الأولى والمحيط الاجتماعي بالدرجة الثانية. وتكيف الفرد مع التغيرات الحاصلة في محيطه يمكن أن يكون مثمراً وحسناً، ويمكن أن يكون سيئاً محبطاً، لذلك نؤكد ونكرر على أهمية التنشئة الاجتماعية الفعالة في تمرين الفرد على خوض غمار حياة قاسية وصعبة فالفرد إنسان له روح قد تكون سهلة العطب، هشة الملامح، وقد تكون صلبة القوام، صعبة التحطيم، وهذا أمر لا يمكن اكتشافه إلا عندما يدخل الفرد خضم معركة الحياة وعند أول الأحداث يظهر سلوكه من حيث الجودة أو الرداءة. الإنسان أغلى ما في الوجود الدنيوي. حيث إن الله سبحانه وتعالى وضع سره في أضعف خلقه والإنسان هو أضعف خلق الله. لأن الإنسان كائن يتأثر بشدة بما حوله ويؤثره بشدة أيضاً بما حوله.

لذلك يجب أن يحاول مراراً وتكراراً من أجل الصمود في وجه الصعوبات ومحاولة ترميم ما قد انكسر داخله مع الأخذ بالعلم أن المجتمع له الدور الأكبر في استيعاب الفرد ودعمه وتقبله أو رفضه ونبذه ومن ثم تحمل عاقبة ما يحدث.

وأخيراً أقول: إن الإنسان الرافض لذاته هو إنسان رافض للآخرين. والإنسان الراضي المتقبل لذاته إنسان متقبل وراضي بمن حوله.. وهو بالتالي إنسان ناضج ومتزن.

وما زالت أبحاث علم النفس وعلم الاجتماع تسعى وراء فائدة أكبر للفرد وللمجتمع ككل منذ الولادة وحتى الشيخوخة.

المراجع والمصادر

١ – علم النفس الاجتماعي – مالك سليمان مخول – منشورات جامعة دمشق – ط ٦ – ٢٠٠٠ – ٢٠٠١ م

٢ – المعجم الموسوعي في علم النفس ترجمة: وجيه سعد – نوربير سيلامي – منشورات وزارة الثقافة – الجمهورية العربية السورية – الجزء السادس – ٢٠٠١.

٣ – الصحة النفسية: دراسات في سيكولوجية التكيف – نعيم الرفاعي – مطبعة ابن حيان – الطبعة الخامسة – ١٩٧٨ – ١٩٧٩.

٤ – فلسفة التربية – فاطمة الجيوشي – المطبعة الجديدة – دمشق – ١٩٨٧ – ١٩٨٨.

٥ – العلاج النفسي بين الشرق والغرب – آلان واطسون – ترجمة: ثائر ديب – وزارة الثقافة – ٢٠٠٥.

حوار العدد

حوار مع

د. عبد السلام العجيلي: كل الوطن

إعداد: عادل أبو شنب

حـــــوار العـــــدد

٢٨٤

د. عبد السلام العجيلي: كل الوطن

حاوره: عادل أبوشنب (*)

أربعة وأربعون كتاباً، اللهم.. زد وبارك، هي الكتب التي صدرت حتى الآن، للدكتور «عبد السلام العجيلي» آخرها كتاب يحمل عنواناً، قد لا يعني شيئاً كثيراً جداً لمن ولدوا بعد نكبة فلسطين عام ١٩٤٨، لكنه يعني قضية حياة لعرب ولدوا في الربع الأول أو الربع الثاني من القرن العشرين، وعاشوا النكبة، عنوان الكتاب «جيش الإنقاذ، صورمنه وكلمات عنه» وهذا الجيش الذي ألجأت النخوة العربية الشبان العرب لتشكيله والانخراط فيه، كان يزمع إنقاذ فلسطين من براثن الصهيونية، عندما قامت الحرب العربية - الإسرائيلية. وكان من بين الذين انخرطوا فيه د. عبد السلام العجيلي نفسه، قبل سبعة وخمسين عاماً. ونيف.

(*) أديب وصحفي سوري.

المقال ضللني..

- أهلاً بك أديباً كبيراً ودكتوراً فذاً؟

صافحته، لم أجده كعهدي به كلما التقينا في دمشق. بدا واهناً. ناحلاً. فاقداً حيويته المعروفة لمن يلقاه من أصدقائه المقيمين في دمشق.

- خيراً يا دكتور عبد السلام. ما بك؟

- ألا تعرف؟

- لا أعرف.

- خضعت لعملية جراحية، استؤصل فيها طحالي، منذ أربعة أشهر..

- سلامتك ألف سلامة - من أين لي أن أدري، وأنا أقرأ كل أسبوع مقالاً لك؟ مقالك ضللني.

- كثيرون مثلك، أنا ملتزم بكتابة هذا المقال الأسبوعي لجريدة «الفرات» التي تصدر في منطقتنا، وثمة اتفاق أن يظهر المقال يوم صدوره في جريدة «الثورة» التي تقرؤنها على نطاق واسع في العاصمة.

- يبدو أن ظهور المقال في «الثورة» هو الذي جعلنا نطمئن. بأن أمورك على ما يرام.

أين الأصحاب والخلان؟

قمت إليه في مقهى «الروضة». أنا



أعرف أنه قليلاً ما يدخل هذا المقهى، لأنه يلتقي بأصدقائه في مقاه أخرى من مقاهي العاصمة ومنتدياتها.

- أهلاً وسهلاً في «**الروضة**»

- تعبت فدخلت لأستريح، ثم... أين الأصحاب والخلان والأصدقاء؟ لم أعد أراهم في أماكن تواجدهم..

- أعرف أن لهم جلسة يوم الأحد في «الشام» ويوم الثلاثاء في «الشيراتون» هذا ما بقي من الأصحاب وجلساتهم.

وابتسم د. عبد السلام. هو يعرف هاتين الجلستين، لكنه كان يسأل عن جلسات الأصحاب اليومية. لم أقل إن معظمهم سقط وذهب، ولم يبق إلا قلة،

ومن الذين رحلوا الشاعر عبد الكريم الكرمي «أبو سلمى» صديقه الأثير.

كتاب شعري واحد

كان د. عبد السلام العجيلي فارس الأدب في سورية منذ شبابه، وفي عام ١٩٤٠م كنا نقرأ (الواقع قرأت له بدءًا من الخمسينات) مقالاته وقصصه في «جريدة الصباح» الأسبوعية التي كان رئيس تحريرها الأستاذ المرحوم عبد الغني العطري، وعرفت أنه انضم إلى «عصبة الساخرين» قديمًا، مع المرحومين عباس الحامض، وممتاز الركابي وعبد الغني العطري وسعيد الجزائري. ومع نشأت التغلبي وآخرين، وأصدر خلال مسيرته ما يزيد عن أربعين كتابًا بين رواية وقصة قصيرة ومقال وذكريات، بينها كتاب شعري واحد هو ديوانه «الليالي والنجوم» الذي بدأ به رحلة الأدب.

- هل بدأت بالشعر يا دكتور؟

- لا .. بدأت بالقصة. أقصد نشرت القصة قبل الشعر الذي بدأ قبل النشر.

- ما هي مجموعتك القصصية الأولى؟

- «بنت الساحرة».

- بين «بنت الساحرة» وكتاب «جيش الإنقاذ» زمن طويل..

- أجل، لكنك تعلم أنني طبيب، وأن الطب مهنتي، والأدب هوايتي.

- أعرف أنك اشتغلت بالطب ما يزيد عن سبعين سنة، لكنك كنت تكتب..

- لم أستقل من الطب وأتقاعد إلا قبل أقل من سنة، قدمت عيادتي في مدينتي «الرقة» لابني الذي حل محلي، يسير على هدى مسيرتي في الطب، ويلجأ إليه الآن عدد كبير من سكان مدينة «الرقة» كما كانوا يفعلون معي، لكنني لم أتقاعد من الهواية. إنني ما أزال أكتب..

- كم ولدًا لك؟

- ثلاثة..

- وأحفادك؟

- أربعة.. هل تعرف أنني جئت دمشق هذه المرة لاستقبل ابني العائد من أميركا؟

- متى سيأتي؟

- غدًا. (يوم ٢٠ حزيران ٢٠٠٥) لكن زوجه وابنه وابنته هنا في دمشق، سبقوه، وأنا ذاهب إليهم الآن في بيت جد الأولاد لأمهم المرحوم اللواء عبد الله النابلسي.

وأخرج من كيس كان إلى جانبه، لعبتين اشتراهما في التو. وقال لي، وهو يحركهما مبتسمًا مجربًا:

- أحمل اللعبتين لحفيديّ، ابن الثامنة، وابنة السنتين.

باكورة منشوراته..

ابتسمت، وأنا أوجه إليه سؤالاً، اعتبرته هامًا في هذه الفترة:

-أأنت قدت سيارتك هذا المشوار الطويل من الرقة إلى دمشق؟

نظر إليّ، وقال بعد أن تأكد من السؤال . لنقص واضح في سمعه:

- أنا من الوهن بحيث لا أستطيع قيادة السيارة، كما كنت أفعل قبل العملية، صديق لي قادها، نظري تعب وسمعي خف..

- صديق من الرقة؟

- بل من حلب.

- لك أصدقاء كثر في حلب؟

- أصدقائي كثر في كل مكان. حمل إلي الطب والأدب شهرة استثنائية، إنما حلب مملوءة بالأصدقاء.

- هل ناشر كتابك «جيش الإنقاذ» حلبي، كما علمت وأن اسم الدار «دار كلمات للفنون والنشر؟

- نعم.. إنه صاحب «أتليه» تعرض فيه لوحات وتماثيل، لكنه أراد أن ينشئ دارًا للنشر معها، وأعلن أن باكورة منشوراته ستكون كتابًا لي، وها هو يؤكد إعلانه بكتابي الأخير «جيش الإنقاذ».. الذي كان فعلاً أول كتاب يصدر عن داره الجديدة.

- مع أن ناشري كتبك كثيرون؟

- نعم، ها هو «رياض نجيب الريس» يزمع أن يصدر أعمالي كلها تحت اسم «الأعمال الكاملة».

- هل وافقت؟

- وافقت.. لكنني بدأت بالشعر. قصائد ديواني «الليالي والنجوم» والقصائد التي لم يضمها ديوان، والقصائد الحلمنتيشية الفكهة التي نظمتها في مناسبات وأغراض مختلفة، والمقامات التي كتبتها في مراحل عدة من حياتي.. سيضمها كتاب واحد.

- هذا هو المجلد الأول من أعمالك الكاملة؟

- نعم.

- والأعمال الأخرى؟ الروايات والقصص، والمقالات؟

- ستجمع في مجلدات أخرى. مشروع كبير.

- هل إصدار أعمالك الكاملة في مجلدات نوع من التكريم لك؟

- سمه تكريمًا. إن التكريم ليس بالكلام. تكفي إيماءة..

التكريم الذي يحبه..

طاف الدكتور عبد السلام العجيلي على مختلف دول العالم، ولقي تكريمًا شعبيًا خارقًا، لمسه بنفسه، ومن جملة التكريم الذي أسبغ عليه حادثان رواهما لي، في جلستنا التي جاءت بالصدفة في مقهى «الروضة».

- لي قريب يعمل على سيارة، متنقلاً بين «الرقة» و «تل أبيض». جاءني ذات ليلة في منتصف الليل، وقرع جرس الباب. قمت فوجدته يسلم علي، ويقدم لي صرة. فتحتها فوجدت عنقودًا كبيرًا من العنب. «ما هذا؟» قال: «هدية لك» «ممن؟» «من بدوي يعرفك وطببته أكثر من مرة، وفي سياق تحويل البدو إلى فلاحين في محافظتي الجزيرة ودير الزور، أصبح فلاحًا، فنذر أن يقدم لك أفخر عنقود من زراعته الجديدة، ورجاني أن أحمل العنقود إليك، وها أنذا أفعل» هذا هو التكريم في عرفي..

- والقصة الثانية؟

- كنت مدعوًا إلى ألمانيا. ذهبت وحاضرت هناك، في مجموعة من الأطباء الذين هم من أصل عربي، ثم أخذت الطائرة العائدة إلى دمشق من مدينة فرانكفورت. كان ثمة ركاب عرب قادمون من الولايات المتحدة وكندا. اتجهت سيدة نحو المقعد الذي في جواري. كانت تتأبط مخدة صغيرة تحملها لضرورة طبية، وما إن وصلت إلى المقعد، حتى وقعت المخدة على الأرض فالتقطتها وقدمتها لها. نظرت إلي مليًا، ثم قالت: «لي الشرف أن أركب في طائرة أنت فيها» سألتها عما إذا كانت تعرفني. فقالت: «أعرفك. أنت الدكتور الأديب عبد السلام العجيلي» قلت: «من أنت؟ فنظرت إلي وقالت: «أنا فلسطينية»، هذا هو التكريم الذي يروق لي. إنه تكريم القراء الذين يحبونني. لشخصي ولأدبي..»

مسيرة حياة

لم تبق دورية تنطق باللغة العربية لم تكتب عن الدكتور عبد السلام العجيلي، الطبيب الأديب. فارس الكلمة على مدى سبعين سنة ونيف. ففي عام من أعوام الحرب العالمية الأولى ولد، وترعرع في الرقة، مصيف الخليفة الرشيد على ما يقال، ثم درس الطب في جامعة دمشق، وبدأ يكتب وينشر ولما يبلغ العشرين من عمره، وانتخب نائبًا في برلمان من برلمانات الحقبة الأولى من الاستقلال عن مدينة الرقة، وعندما نشبت الحرب بين العرب والإسرائيليين شُكِّلَ جيش الإنقاذ فتطوع فيه عام ١٩٤٨م، وذهب إلى فلسطين، يقاتل ويطبب الجرحى. وكان بين المتطوعين صديق حموي له اسمه «فيصل الرحبي» دون يوميات عن فلسطين، لم تنشر بعد.

- من من المتطوعين في تلك الحرب تذكر؟

- أذكر كثيرين المرحوم أكرم الحوراني مثلاً.

وبعد نهاية هذه الحرب التي لم تكن في صالح العرب، والتي أنشئت بعدها دولة إسرائيل حسب قرار من مجلس الأمن بتقسيم فلسطين إلى دولتين، واحدة للعرب، وثانية لليهود، بتواطئ من الدول الكبرى، وخاصة بريطانيا، انكب الدكتور عبد السلام على عيادته في «الرقة» يطبب أبناء بلده ولا يبخل على ملتجئ إليه أن يقبل عشاره، كما انكب على أدبه، فراح يصدر الكتاب تلو الكتاب، حتى تشكل عنده رصيد من الكتب، وتزوج دمشقية من آل الشنواني، أنجبت له أولاداً ذهبوا إلى أمريكا، وصار سيد المجالس الأدبية. كـ «منتدى سكينة» في الستينات، وقصد الرقة الكتاب والنقاد والصحفيون للقائه بعد ما يزيد عن عشر سنوات على تلك الحرب اختير وزيراً للإعلام ووزيراً للثقافة ووزيراً للخارجية، لكن هذه المناصب لم توقفه عن مسيرته الكتابية، وعن رسالته الطبية، وعن أسفاره الكثيرة التي كان يلبي فيها دعوات للمحاضرة أو للقاء طبي، أو لاجتماع أدبي، أو لقاء قصة من قصصه.

أنت تلخص الوطن

- هل كنت منضماً إلى اتحاد الكتاب في وقت من الأوقات؟

ونظر إليّ معاتباً. وقال بإلغاز:

- لم يكن لدي وقت للانضمام إليه..

.وأردف بعد دقيقة صمت في ضحكة عريضة:

- أنا وحدي أشكل اتحاداً!

بدا كعادته يميل إلى المزاح ويجيد رواية القصص، ويفلسفها لتأتي على مزاجه، حتى إن المرحوم الصحفي الكبير سعيد الجزائري سماه «الحكواتي»، وكان لا يناديه إلا بهذه الصنعة، وكان جليسه على مائدة الشراب، مع أنه لم يشرب قط، ومرة جاءت سيارة جيب عسكرية، وأخذته من بيت حماه في حي «الشعلان» ليحضر جلسة شراب مع المرحوم أديب الشيشكلي، دامت إلى مابعد منتصف الليل.

- أظنك كتبت عن هذه الواقعة يا عادل؟

- أجل ذكرتها في كتابي «شوام ظرفاء».

- وذكرت قصصاً أخرى عني في الكتاب نفسه؟

- نعم. أنت تلخص الوطن يا دكتور.

وأطرق خجلاً، مع أنه يلخص الوطن فعلاً، فقد عاش بالطول والعرض وله إسهامات عديدة في كل نشاط، يكون حاضرًا وإن كان غائبًا، واسمه يلمع بين أدباء بلاد الشام، كواحد ممن لم يسيسوا أدبهم، وتسعى إلى لقاء معه كبريات الصحف والمجلات العربية، وغيرها.

- ما هي الجريدة التي كتبت عنك هذا العام بإفاضة؟

- جريدة «الجزيرة» السعودية. أعدت ملفًا كاملاً عني بقصد تكريمي. وكتبت فيها أن التكريم الذي أحب هو التكريم الذي ألقاه من قرّاء، على نحو المثالين اللذين ذكرتهما لك قبل قليل.

أول لقاء بعد العملية

ما أكثر الملفات التي صدرت عن أدب الدكتور عبد السلام، وما أكثر المقالات التي كتبها في الصحف والمجلات منذ أواسط الثلاثينات حتى السنوات الأولى من الألفية الثالثة، وقد يكون هذا اللقاء العابر معه في مقهى الروضة بدمشق، في جملة اللقاءات التي أجريت معه خلال مسيرته الطويلة، لكنه اللقاء الأول الذي تم بعد العملية الجراحية التي أزيل فيها طحاله، هو الطبيب. الذي لم يتناول دواءً قط في حياته إلا بعد العملية وأثناءها، واللقاء الأول الذي يتم بعد صدور كتابه الرابع والأربعين الذي لم يوزع بعد، والذي قدم لي نسخة منه، فصار عندي من مؤلفات العجيلي معظم كتبه. قصصه ورواياته...

- إلا الديوان؟

- ستكون لك نسختك من أعمالي الشعرية، عندما تصدر قريبًا عن دار «رياض نجيب الريس» في مجلد أول من مجلدات «الأعمال الكاملة».

❖ ❖ ❖

كسر في عنق الفخذ

- أين تنزل يا دكتور؟

- في أوتيل أمية.

- سأزورك في غد.

- متى تمامًا؟

- في التاسعة والنصف صباحًا.

في الموعد المحدد ذهبت إلى فندق أمية وسألت عن الدكتور فقالت لي الموظفة المختصة:

- إنه في مستشفى أمية.

- خيرًا؟

- وقع من السرير.

طار عقلي. ذهبت طيرانًا من أمية الفندق إلى أمية المستشفى، صعدت إليه

في غرفته، لأجده طريح الفراش. ساقه مكسوة بالجبس من عنق الفخذ حتى الكاحل. (كان ذلك صباح يوم ٣٠ حزيران ٢٠٠٥)

-سلامتك يا دكتور. ماذا جرى؟

- أجسامنا الآن كالبلور هشة سريعة الكسر. نزلت من السرير فوقعت، وكسرت ساقي عند عنق الفخذ. هذا هو المقدر.

كانت الممرضة تضع جهاز إيصال «السيروم» إلى جسده. وكان ثمة شاب في الغرفة عرفه علي بالاسم، وقال له: «كان لي موعد معه هذا الصباح».

لم ينسى الموعد المضروب بيننا على الرغم من ألمه والكسر الذي أصاب ساقه. عقله لم يتأثر وذاكرته جيدة، بل ممتازة. إنه في التسعين من العمر. ومن عجب أنه لم يكن يتصرف كأنه في هذه السن، حتى مرضه.

مؤلفاته

في كتابه الأخير «جيش الإنقاذ» ثبت بمؤلفاته بحسب أنواعها. له الآن من القصص: «بنت الساحرة» و«ساعة الملازم» و«الأشهر بين قصصه القصيرة، و«قناديل إشبيلية» و«الحب والنفس» و«الخائن» و«رصيف العذراء السوداء» التي طبعت مرتين و«الخيل والنساء». و«فارس مدينة القنيطرة» و«حكاية مجانين» و«الحب الحزين» و«فصول أبي البهاء» و«موت الحبيبة» و«مجهولة على الطريق» و«حب أول وحب أخير».

-أما من قصص قادمة؟

- لست أدري. متى يأتي الإلهام، إن أتى.

وله من رواياته «باسمة بين الدموع» وهي الأكثر شهرة، والتي تحولت إلى مسلسل إذاعي بث من إذاعة لندن، و«قلوب على الأسلاك» و«ألوان الحب الثلاثة» التي اشترك في تأليفها مع كاتب مجهول يسمى «أنور قصيباتي» و«أزاهير تشرين المدماة» التي كتبها من وهج حرب تشرين التحريرية و«المغمورون» و«أرض السياد» و«أجملهن».

ومن الأسفار له «حكاية من الرحلات» و«دعوة إلى السفر» و«خواطر مسافر» ومن المنوعات له «المقامات» و«أشياء شخصية» التي طبعت ثلاث مرات و«فلسطينيات عبد السلام العجيلي» و«وجوه الراحلين» التي طبعت مرتين و«ذكريات أيام السياسة» في جزأين..

- أليس لك منشورات أخرى؟

- عندي المقالات.

- ما هي؟

- «في كل واد عصا» و«جيل الدريكة» و«ادفع بالتي هي أحسن» و«ضد التيار».

- ومن حياتك كطبيب ألم تستفد في هوايتك؟

- بلى. كتبت «عيادة في الريف» و«حكايات طبية» و«أحاديث الطبيب».

كان يتوجع من ألم الكسر. لم أتركه يكمل تعداد مؤلفاته.. قررت أن أودعه.. حتى ينصرف إلى ألمه.

- سلامتك يا دكتور.

- الله يسلمك.

قبلته ومضيت، لكن الدكتور عبد السلام العجيلي بقي في مخيلتي فارسًا، مقدامًا، في صحته ومرضه، في مهنته وهوايته. رجلاً في التسعين، وإن كان لا يعطيك هذه السن، قبل أن يمرض، مرة بسبب طحاله، ومرة بسبب كسر ساقه، إنه من هؤلاء الرجال الوطنيين الذين يلخصون الوطن في أشخاصهم، فهم كل الوطن والوطن يتجسد فيهم فرادى كانوا أو مجتمعين.

محطات في حياة العجيلي

❖ مارس الطب لمدة ٦٠ سنة، بدءًا من تخرجه عام ١٩٤٥ من كلية الطب كما يقول سعد بن عايض العتيبي في مقال له عن «عصبة الساخرين» السورية في ملحق «الثقافية» التي تصدر مع جريدة «الجزيرة السعودية»، والمرجح أنه تخرج من كلية الطب قبل ذلك بسنتين.

❖ التجمع الأدبي الوحيد الذي انضم إليه في بداية حياته، هو «عصبة الساخرين» التي ضمت ١٢ أديبًا، توفوا جميعًا باستثناء د. عبد السلام، وهم بالإضافة إليه: سعيد الجزائري، أحمد عسه، عباس الحامض، نسيب الاختيار، أحمد علوش، سعيد القضماني، عبد الغني العطري، مواهب كيالي، ممتاز الركابي، عبد الرحمن أبو قوس، حسيب الكيالي.

❖ في مقال للدكتور عبد السلام في «الثقافية» يذكر واقعة تكريمه من قبل البدوي الذي صار حضريًا، والراكبة الفلسطينية، وعنوان المقال: «أسمى التكريم».

❖ كانت الرقة مدينة سورية وغدت بعبد السلام العجيلي، رقة «البدري» وهي كلمة مختصرة من بدوي وحضري.

❖ ❖ ❖

متابعات

صفحات من النشاط الثقافي

إعداد: أحمد الحسين

كتاب الشهر

الفرعون الأخير

عرض وتقديم :
محمد سليمان حسن

متابعـــات

٢٩٤

صفحات من النشاط الثقافي

إعداد: أحمد الحسين(*)

صحيفة دنمركية تسيء للإسلام والمسلمين:

في سياق مظاهر الاحتقان وموجات الغضب الشعبي والاستنكار الرسمي في العالمين العربي والإسلامي، وما رافق ذلك من مسيرات احتجاج واعتراضات ساخطة منددة بما أقدمت عليه إحدى الصحف الدنمركية بنشر بعض الرسوم المسيئة إلى النبي محمد، دان المشاركون في الندوة الدولية التي أقامتها المنظمة الإسلامية للتربية والثقافة والعلوم (ايسيسكو) بتونس ظاهرة الإساءة للإسلام والمسلمين التي أخذت أبعاداً خطيرة في هذه الآونة بالتحديد.

(*) كاتب وباحث في التراث العربي - سورية.

وقد وصف الأمين العام لجامعة الدول العربية عمرو موسى خلال مشاركته بهذه الندوة هذه الظاهرة بأنها خطيرة ولا تتماشى وحوار الحضارات، مؤكداً أن المسألة لا تحتاج إلى تعليق بل إلى تصرف وإلى إجراءات حاسمة، مضيفاً أن في هذا السلوك نوعاً من التحدي والخروج على نمط السلوك العام، مشيراً إلى أن هذه التجاوزات تثير نقطة أخرى، وهي الكيل بمكيالين، فهناك أمور لا تجرؤ الدول الأوروبية على التحدث فيها، ولا يمكن أن يقال في هذا أن هناك حرية صحافة ولا يمكن المساس بها، وأوضح: أن الصراع القائم مع الإسلام والمسلمين هو صراع لا يتعلق بالعبادات أو بالتعاليم أو بأسس الأديان، ولكنه صراع يتعلق بالموقف من قضايا رئيسية تهم العالم المنتصر في الحرب الباردة.

وتحدث عمرو موسى عن مسؤولية العالم العربي والإسلامي في القيام بمنظومة إصلاحية كاملة وحقيقية تقوم على الإصلاح والتطوير والتحديث لكافة أركان الحياة المعاصرة للمسلمين، وعلى إعادة بناء الإنسان المسلم ليكون شريكاً كاملاً في قيادة الإنسانية في هذا القرن الجديد، وفي رسم النظام الدولي الجديد، ونوه بمبادرة رئيس الحكومة الإسبانية ثاباتيرو حول التحالف بين الحضارات التي تمخضت عن تنظيم هذه الندوة الدولية الأولى في هذا المجال بهدف التوصل إلى إجماع سياسي دولي حول عدد من الإجراءات العملية والواقعية التي يجب أن تقوم بتنفيذها الأمم المتحدة باسم الجميع لدعم قنوات الاتصال والتفاهم بين شعوب العالم.

من جهته اعتبر وزير الثقافة والمحافظة على التراث التونسي محمد العزيز بن عاشور أن هذا اللقاء الحضاري يشكل مناسبة للتأكيد على أهمية الدور الذي تقوم به منظمة الإيسيسكو في تعزيز الهوية الحضارية الإسلامية، وإثبات قدرتها على التعامل مع الثقافات الإنسانية المتنوعة والتفاعل مع قضايا العصر.

وكان الأمين العام لمنظمة المؤتمر الإسلامي الدكتور أكمل الدين إحسان أوغلو قد شدد على أن حوار الحضارات ليس هدفاً في حد ذاته، وإنما وسيلة تؤدي إلى التفاهم، وأن القصد الأقرب من هذه الندوة هو الحوار الإسلامي - الغربي، بهدف رأب الصدع الذي خيم على علاقات الإسلام بالغرب منذ قرون طويلة وفتح صفحة جديدة من الوئام والتعايش بينهما.

أما الدكتور مهاتير محمد رئيس وزراء ماليزيا السابق فقد أكد من جانبه على أهمية مراجعة القيم الثقافية، وإعادتها إلى جذورها الحضارية وأصولها الإنسانية النبيلة للتأسيس لحوار بناء بين البشرية

يقوم على نبذ الظلم واللامساواة والصدام، ويؤسس لظهور تحالفات جديدة تدعو إلى الخير والعدالة والتآخي.

وما يذكر في هذا الجانب أن قضية نشر الرسوم الكاريكاتورية المسيئة للنبي محمد ﷺ التي نشرتها صحيفة يلاندس بوستن الدنمركية تعود إلى صيف ٢٠٠٥ عندما طلب كاري بلو يتغن مؤلف كتاب /القرآن وحياة النبي محمد/ من بعض الرسامين وضع بعض الرسوم لكتابه المذكور، فقال: إن كل الرسامين الذين اتصلت بهم رفضوا تقديم ذلك خوفاً من أعمال انتقامية، وأضاف أن الكتاب بحد ذاته يستند إلى مصادر إسلامية فقط، وهو ليس كتاباً نقدياً ورسومه ليست فكاهية ولم تسبب احتجاجات أو تهديدات ضدي أو ضد دار النشر هوست أند سون، موضحاً أنه في مواجهة هذه الرقابة الذاتية للكتاب والرسامين في الدانمارك، قررت صحيفة يلاندس بوستن أكبر صحيفة دنمركية مواجهة هذا التحدي في صيف ٢٠٠٥ واختبار حرية التعبير التي تشكل أحد العناصر الأساسية للديمقراطية الدنمركية، حيث طلبت يلاندس بوستن من أربعين رساماً كاريكاتورياً وضع صور للنبي محمد ﷺ قبل منهم ١٢ رساماً فقط، نشرت رسومهم موقعة في ٣٠ أيلول سبتمبر الماضي في الصحيفة، مما أثار صدمة قاسية، لأن ما أقدمت عليه تلك الصحيفة، والصحف الغربية الأخرى التي ساندتها تجاوز كل الاعتبارات، وشكل تطاولاً على القيم والمشاعر، ومساساً بمقدسات العرب والمسلمين.[1]

❖ اجتماع وزراء الثقافة للدول العربية و لأمريكية اللاتينية :

اختتم وزراء الثقافة العرب ونظراؤهم من دول أمريكا اللاتينية اجتماعهم الوزاري الذي انعقد بالعاصمة الجزائرية، والذي تمخضت جلسات أعماله عن عدة قرارات تتعلق باعتماد مجموعة من المشاريع المشتركة بين الدول العربية والأمريكية اللاتينية.

وفي هذا المجال أوضحت وزيرة الثقافة الجزائرية خليدة تومي أن قمة الجزائر الثقافية أقرت مشروعاً طموحاً في ميدان الترجمة يتعلق بدعم عملية تبادل الترجمة بين المجموعتين الثقافيتين من أجل المزيد من توسيع الحضور الأمريكي اللاتيني في الثقافة العربية، وأضافت أن المشاركين أقروا دعماً خاصاً لمشاريع التعاون الفني وتبادل البرامج الفنية والسينمائية، بالإضافة إلى استضافة تونس للقاء سنوي حول الموسيقى العربية . الجنوب أمريكية.

وأكد وزراء الثقافة المشاركون في الاجتماع على ضرورة الاستثمار في ميادين الثقافة والتراث، وضرورة قيام الدول ومؤسسات التمويل العالمية بتبني توجه

جديد لطرح أساليب مبتكرة لتنفيذ مشروعات ثقافية تسمح لشعوب العالم بتحسين مستوى معيشتها عن طريق زيادة الدخل القومي.

ومن أهم المشاريع التي تم اعتمادها خلال الاجتماع تفعيل دور المكتبة العربية الأمريكية الجنوبية كمدخل لتقارب الشعوب، والاتفاق على أن تكون أنشطة وبرامج الترجمة المتبادلة كلها احترافية وبشكل مباشر عن اللغة الأصلية، إضافة إلى تخصيص جائزة لأحسن كاتب أمريكي في المجالات الأدبية والفكرية لدول أمريكا الجنوبية على أن تتولى المكتبة العربية ـ الأمريكية الجنوبية الإشراف على تقييم الأعمال المقدمة ومنح هذه الجوائز.

واتفقت الدول العربية ودول أمريكا الجنوبية على إنشاء قاعدة معلوماتية حول أهم المجالات الثقافية، وذلك بالتركيز على الفعاليات والشخصيات الثقافية في كلا المجموعتين على أن تتولى المكتبة العربية ـ الأمريكية الجنوبية تنفيذ هذا المشروع بالتنسيق مع الجهات الأمريكية الجنوبية المعنية، كما قرر الوزراء إنشاء معهد البحوث حول أمريكا الجنوبية، ورحب المشاركون بالدعوة التي قدمتها سورية للمساهمة في الفعاليات الثقافية التي تقام في حلب بسورية بوصفها عاصمة للثقافة الإسلامية لسنة ٢٠٠٦.[٢]

مسقط عاصمة الثقافة العربية:

افتتحت بمسقط عاصمة سلطنة عمان فعاليات مسقط عاصمة الثقافة العربية ٢٠٠٦، بمشاركة المنجي بوسنينة المدير العام للمنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم، وهيثم بن طارق آل سعيد وزير التراث والثقافة بسلطنة عمان، وحضور عدد من الأمراء والوزراء في السلطنة إلى جانب جمهور غفير من الفنانين والمبدعين والمفكرين والأساتذة الجامعيين والباحثين.

وفي كلمته التي ألقاها في حفل الافتتاح نوه المنجي بوسنينة بأهمية هذه التظاهرة قائلاً: إن عام الثقافة العربية الذي تحتفي به مسقط هذا العام، هو وسام على صدر مسقط العامرة، وشهادة استحقاق وإعلان جدارة، لأن مسقط أرض الثقافة العربية، في تاريخها الزاهر التليد، و حاضرها المزدهر المجيد، لافتاً إلى أن عمان كانت منذ القدم وما تزال أرض اللقاء وموطن ذلك التفاعل المبدع، ففيها التقت القوافل القادمة من الشرق حاملة لا أفاويح الشرق فحسب، بل ناقلة ثقافات وأفكاراً وعادات تحاورت وتآلفت وتلاقحت، ومنها انطلقت قوافل البخور والطيب إلى الغرب، ووصلت أعماق أوروبا وحملت معها ثقافات وجاءت بثقافات، ثم كانت الحضارة العربية الإسلامية تتويجاً لتاريخ حضاري عريق عرفته أرض عمان فاغتنت

بالحضارة الوليدة وأغنتها، وإن تلك القدرة على التفاعل البناء وروح الانفتاح والانطلاق لما تميزت به أرض عمان ماضياً وحاضراً، هو ما يكسبها حقاً موقع العاصمة الثقافية العربية عبر الأزمنة.

وذكر الدكتور المنجي بوسنينة، إثر ذلك بأن مسقط هي أول عاصمة ثقافية بعد انطلاق العقد العربي الجديد للتنمية الثقافية الذي أعلنته المنظمة يوم ٢٥ يوليو ٢٠٠٥ مشيراً إلى أن مشروع العواصم الثقافية محور أساسي في هذا العقد، يضع الثقافة في قلب عملية التنمية في الوطن العربي، ويعزز الهوية الثقافية، ويشجع الإبداع، ويجسد التفاعل والحوار بين الثقافة العربية والثقافات الأخرى، ويدعم الموارد البشرية الكفيلة بتحقيق التنمية الثقافية الشاملة والمستدامة، ويكسب التعاون العربي الثقافي البيني ومن الخارج مزيداً من النجاعة والفاعلية، مضيفاً في هذا الصدد أن سلطنة عمان اليوم تجسيد لروح العقد العربي للتنمية الثقافية بما يقوم عليه من مبادئ وما ينشده من أهداف، وعلى رأسها تعزيز العمل العربي المشترك والإيمان بأن الثقافة مفتاح أساسي لتحقيقه.

ويتضمن برنامج مسقط عاصمة الثقافة العربية، طيفاً واسعاً من النشاطات الثقافية والفكرية والفنية، موزعة على امتداد السنة بين عمان وعدد من الدول العربية والأجنبية. وسوف تسهم المنظمة في هذه التظاهرة بإصدار كتاب عن الفن التشكيلي المعاصر في عمان، وبعقد ندوة بمسقط حول ثقافة الأسرة والطفل في مجتمع المعلومات، وكذلك بالمشاركة في تنظيم ندوة عمان في أقلام الرحالة والجغرافيين التي تقام في إطار الأسبوع الثقافي العماني بتونس.

ويجدر التذكير أن مشروع العواصم الثقافية العربية تشرف على تنفيذه المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم، وقد افتتحته القاهرة عام ١٩٩٦، واحتضنته بعد ذلك كل من تونس ١٩٩٧، والشارقة ١٩٩٨، وبيروت ١٩٩٩، والرياض ٢٠٠٠ والكويت ٢٠٠١، وعمان ٢٠٠٢، والرباط ٢٠٠٣، وصنعاء ٢٠٠٤، والخرطوم ٢٠٠٥، ومسقط ٢٠٠٦، وينتظر أن تليها بعد ذلك كل من الجزائر ٢٠٠٧، ودمشق ٢٠٠٨.[٣]

❖ معرض القاهرة الدولي للكتاب:

أكد الدكتور ناصر الأنصاري رئيس الهيئة المصرية العامة للكتاب، أن الدورة الثامنة والثلاثين للمعرض في هذا العام كانت حافلة بالإيجابيات على مختلف المستويات بالرغم من بعض السلبيات التنظيمية والإدارية التي ظهرت وتم تجاوزها بشكل سريع، وفي مقدمتها تزامن افتتاح دورة هذا المعرض مع إقامة الدورة

الإفريقية لكرة القدم، وهو ما لم يؤثر بشكل كبير على أداء فعاليات المعرض وعدد الزائرين.

وقال الأنصاري: إن الدورة الحالية التي وصفت بأنها عرس القاهرة الثقافي، تجاوز عدد زائريها الدورة السابقة بأكثر من ربع مليون زائر حيث وصل عدد الزوار إلى مليون و٦٠٠ ألف شخص، محققاً بذلك مبيعات للهيئة وحدها بلغت ٥٥٠ ألف جنيه.

وأضاف أن الدورة الحالية تميزت بغنى وتنوع برنامج نشاطاتها الثقافية والفكرية الموازية، والذي جاء بعد توصيات اللجنة العليا للمعرض، والتي ركزت في محورها الرئيسي على التنوع الثقافي في ظل العولمة ومن خلاله تم بحث الاتفاقية الدولية التي وقعت باليونسكو عن التنوع والتعدد الثقافي، مشيراً إلى أن عدد الندوات التي تم تنفيذها هي ٢٦٥ ندوة بمشاركة ١١٢٠ مثقفاً وباحثاً، بالإضافة إلى الأمسيات الشعرية والحلقات الدراسية التي وصل مجموعها قرابة ٢٤٠ فعالية ثقافية وشعرية شهدها جميع رواد المعرض على مدار أيامه.

وأوضح رئيس الهيئة المصرية العامة للكتاب: أن ما يفتخر به المعرض هو أنه للمرة الأولى على مدار دورات المعرض منذ إقامته لم يتم مصادرة أي كتاب عقب إقامة المعرض، وذلك تطبيقاً للاتفاقات والقوانين الدولية المتعارف عليها بهذا الشأن، إضافة للتنسيق الكامل مع كافة الجهات المعنية، موضحاً أنه تلقى العديد من الطلبات الشفهية والرسمية من عدة دول لاستضافة الدورة المقبلة للمعرض لهم على غرار الضيف الألماني هذا العام، مبيناً أن الهيئة تلقت طلبات مشاركة رسمية من الإمارات العربية المتحدة والسعودية وإيطاليا.

وأشار الأنصاري إلى أن معرض هذا العام تميز بوجود شخصيات ثقافية وسياسية عربية وأجنبية، كان في مقدمتها فرانك فالتر شتاينمير وزير الخارجية الألماني، وأكثر من ١٧ مديراً لمعارض الكتاب العربية، ومدير معرض جنيف الذي قدم دعوة لمصر لتكون ضيف شرف معرض جنيف الدولي للكتاب عام ٢٠٠٨، وحضور رئيسة الاتحاد الدولي للناشرين ونائب وزير الثقافة الفرنسي، وبالإضافة إلى رموز الثقافة والفكر في مصر والعالم العربي.

من جانبه أكد الدكتور وحيد عبد المجيد نائب رئيس الهيئة العامة للكتاب ونائب رئيس المعرض: أن معرض العام الحالي شهد مشاركة ٣٢ دولة منها ١٦ دولة عربية، ومثلها من الدول الأجنبية بالإضافة إلى مصر، فيما بلغ عدد الناشرين ٦٢٣ ناشراً منهم ٤٤٨ من مصر

و١٠٦ من الدول العربية و٢٩ من دول العالم، وعرضوا كتبهم في ١٨ جناحاً.

وضمن فعاليات معرض القاهرة الدولي للكتاب أقيمت مجموعة من الاحتفاليات الثقافية برواد التجديد الشعري في مصر، وذلك في المقهى الثقافي الذي يشرف عليه حسن سرور، حيث بدأت نشاطاته باحتفالية عن الشاعر الراحل أمل دنقل شارك فيها الناقدة عبلة الرويني والشاعرة فاطمة قنديل، التي أكدت أن دنقل واجه بشعره فترة الانكسار القومي بعد نكسة ١٩٦٧ وما قبلها، وكانت قصائده مثل كلمات سبارتكوس الأخيرة، لا تصالح، تأكيداً لهذا الجانب، حيث رفض التنازل عن مبادئه ولم يركن إلى المؤسسة السياسية أو الثقافية، بل كان يستمد قوته من القصيدة التي يكتبها.

وأضافت د. فاطمة قنديل: إن دنقل حاول أن يجرب ما أسمته بـ الحس الأوركسترالي من خلال مزج الأصوات، ثم بدأ ينحاز إلى القصيدة المشهدية مستخدماً تقنيات الكولاج، مما يمكن أن نعده إرهاصات أولية لقصيدة النثر التي انتشرت بعد ذلك كما يظهر لنا ذلك في قصائده: موت مغنية مغمورة، و رباب، ويوميات كهل صغير، حيث يتجلى لديه الولع بالجزئيات والتفاصيل الصغيرة، والرؤية الكاشفة لعالم البسطاء والمهمشين.

وعن الجوانب الشخصية في حياة أمل دنقل قالت عبلة الرويني المأزق الذي أهرب منه عند الحديث عن أمل أنني كنت زوجته، وقد تصورت قبل الزواج أن زوجة الشاعر هي مادة شعره، وأن ما يكتبه من قصائد ستكون مكتوبة عني، واكتشفت بعد الزواج أن زوجة الشاعر هي آخر من يصلح كمادة لشعره، ومن الغريب أن أمل لم يكتب عن المرأة بصفة عامة، فالمرأة ليست موضوعاً رئيسياً في شعره، كذلك فهو عكس ما يقوله النقاد من كونه شاعراً قومياً تشغله البطولة واستدعاء الشخصيات الكبرى، إنما هو شاعر شغلته قضية الإنسان المهمش، وبالتالي فالمرأة هي جزء من منظومة كتب عنها ومنها ولها.

أما الاحتفالية الخاصة بالشاعر صلاح عبد الصبور فشارك فيها د. صلاح فضل، ود. منى طلبة، وأدارها الناقد د. محمد عبد المطلب، والذي أشار في حديثه إلى أن أهم ما تميزت به شاعرية عبد الصبور هي كونها شعرية منفتحة على فضاءات دلالية شاسعة، حيث يمكن أن نعتبره شاعراً كونياً، وأكد د. صلاح فضل أن عبد الصبور قد توقف قلبه وهو يحاور أصدقاءه بعد أن قرأ لهم آخر قصائده، فقد كانت الأحداث السياسية والاجتماعية في مصر في ذلك الوقت تخترق قلبه ووجدانه، في حين أن الكثيرين ظنوا أن المسألة لعبة، وهذا يضعنا أمام تجربة غاية في الحساسية

لشاعر أمن بقضية الوطن، وقضية الإنسان.

وأضاف د. فضل: بالإضافة إلى دوره الشعري والثقافي الرائد الذي أثرى حياتنا المصرية والعربية فقد كان قارئاً نهماً، وكان راعياً حقيقياً للصحافة الأدبية، ونذكر في ذلك جهوده في تطوير مجلة فصول، بالإضافة إلى أنه كان محركاً نشطاً للحياة الأدبية والفكرية، وكان راعياً لكثير من الشعراء، فقد شاهدته وهو يبذل جهود مضيئة لعلاج الشاعر الراحل أمل دنقل، ورأيته وهو يتبنى حركة نهضة المجتمع عن طريق سعيه الحثيث في الحياة والفكر، ونشر إبداعات الأدباء والمفكرين من خلال عمله كرئيس للهيئة المصرية العامة للكتاب، ومازلت أؤمن بأن صلاح عبد الصبور هو أكثر شعراء هذا العصر الذين مازلنا نستظل بظله حتى اليوم.

يذكر أن معرض القاهرة الدولي للكتاب كان قد عقد دورته الأولى عام ١٩٦٩ برئاسة الدكتورة سهير القلماوي، ويعد من أكبر أسواق الكتاب في الوطن العربي، وتحرص إدارة المعرض على تحويله إلى مناسبة ثقافية بدعوة كبار الشعراء والمفكرين والكتاب المصريين والعرب والأجانب لمناقشة قضايا فكرية وثقافية مطروحة على الساحتين العربية والدولية.[٤]

❖ أولاد حارتنا تصدر بمقدمة إسلامية:

صرح إبراهيم المعلم صاحب دار الشروق بأن مؤسسته لم تطلب موافقة الأزهر لإعادة نشر رواية أولاد حارتنا للروائي المصري الحائز على جائزة نوبل نجيب محفوظ، مؤكداً أن الأزهر من وجهة نظره لا يملك سلطة قانونية تخول إليه مراقبة الكتب ومنعها، لكنه يستطيع أن يقترح على أجهزة الرقابة منع بعض العناوين التي يرى أنها تسيء إلى الدين أو إلى الأخلاق العامة، موضحاً أن نجيب محفوظ هو من طلب ذلك، وهو يمثل موقفه الشخصي ولا يمكننا تخطيه، لكن عدداً من المثقفين المصريين احتجوا على موقف محفوظ، لاعتقادهم أنه يشكل سابقة خطيرة تحرض أجهزة الرقابة على المضي في عملها، ويرى بعض الكتاب أن موقف محفوظ لا يمكن تفسيره إلا كمحاولة منه لتبرئة نفسه من التهم التي كيلت له عام ١٩٥٩، حيث إن الرواية كانت متهمة بمسها للذات الإلهية وبالأنبياء ودفعت حينذاك علماء الأزهر إلى المطالبة بوقف نشر الرواية في الأهرام.

وفي إطار ذلك فمن المتوقع أن تصدر رواية أولاد حارتنا عن دار الشروق بمقدمة يكتبها الكاتب الإسلامي الدكتور أحمد كمال أبو المجد، حيث اختار مقالة له هي

عبارة عن شهادة له حول هذه الرواية، كان قد نشرها في الأهرام سنة ١٩٩٤.

من جهة أخرى أعلن الناشر السابق لأعمال نجيب محفوظ عن انتهاء الأزمة القانونية التي وصلت إلى ساحات المحاكم مع محفوظ بسبب تعاقده مع ناشر جديد هو دار الشروق، حيث انتهى الخلاف بتجديد محفوظ تعاقده مع مكتبة مصر، حيث صرح محامي مكتبة مصر سيد سليمان غريب أن المسؤولين عن الدار من آل السحار التقوا مع الأديب نجيب محفوظ في منزله، وأفصح لهم عن أن التعاقد مازال قائماً معهم واستلم بالفعل مبالغ بعدة إيصالات لتجديد التعاقد وبيان أنه استلم هذه المبالغ بمجرد طباعة كتبه، وأوضح المحامي أن القضية المنظورة أمام القضاء المصري ليست ضد نجيب محفوظ، ولكنها كانت خطوة لإثبات حق مكتبة مصر في بطلان عقد محفوظ في دار الشروق.(٥)

❖ ستة قرون على وفاة ابن خلدون:

بمناسبة مرور ستة قرون على وفاة العلامة والمفكر العربي الكبير ابن خلدون يجري في مدينة اشبيلية الإسبانية بين شهري أيار وأيلول من هذا العام تنظيم معرض دولي تحت عنوان: المتوسط في القرن الرابع عشر أوج وانحطاط الإمبراطوريات، حيث شكل هذا الإطار الجغرافي الواسع أي حوض المتوسط همزة الوصل، ومحور العلاقات بين الدول الأوروبية والإسلامية ممثلة بثقافاتها وصراعاتها والتبادلات التجارية التي كانت قائمة بينهما وأنظمتها الاقتصادية وإرثها الفني الذي ميز هذه الفترة التاريخية، حيث سيتمكن زوار هذا المعرض من وجهة نظر الجهات المنظمة له من الاطلاع على الزاد الثري للأندلس في جميع المجالات، والتطور السياسي والتجاري والفكري والفلسفي الذي شهدته والترف الذي بلغه البلاط الأندلسي.

و سيتم التعريف بالدور التاريخي الذي لعبته كلاً من إشبيلية وإسبانيا في القرن الرابع عشر، فإشبيلية كانت منذ القدم ميناء نهريا بالغ الأهمية، إذ كان يربط المناطق الداخلية للأندلس بالمحيط الأطلسي، كما كانت مفترق طرق بين داخل الأندلس وشبه الجزيرة الأيبيرية، ولعل هذا ما جعل من هذه المدينة ذات أهمية استراتيجية ومطمع كل القوات المهيمنة عبر التاريخ.

ويرى منظمو هذا المعرض أنه يهدف إلى: تمتين أواصر التعاون بين إسبانيا والعالم الإسلامي وأوروبا، وذلك بالعمل على الاحترام المتبادل والدفاع عن السلم والتضامن، وتسليط الضوء على إشعاع إشبيلية وأندولسيا "الأندلس" وإسبانيا

كأمكنة ذات رمزية يلتقي فيها الماضي بالحاضر بالمستقبل، و تمتن العلاقات بين الشمال والجنوب بين الشرق والغرب ودعم التقارب بين مختلف الحضارات،و دعم العلاقات التاريخية والثقافية بين بلدان المتوسط المتجاورة قصد تقوية الحوار الثقافي بين الشعوب، وأخيراً استقطاب أكبر عدد ممكن من الزوّار من داخل وخارج إسبانيا لزيارة المعرض ومدينة إشبيلية ومنطقة أندولسيا عامة.

وستقام فعاليات هذا المعرض ونشاطاته الموازية في القصر الملكي بإشبيلية، وهو قصر فخم له تاريخه العريق، شهد الحوار الذي دار بين ابن خلدون والملك بطرس الأول الطاغية PEDROL EL CRUEL، وسيجمع المعرض داخل أقسامه ما يزيد عن مئة قطعة معروضة قادمة من داخل وخارج إسبانيا، وإلى جانب التعرض إلى واقع القرن الرابع عشر سيتم التركيز في هذا المعرض على حياة ابن خلدون، المفكر المسلم الأكثر شهرة في أنحاء العالم، ذلك أنه سيكون محور المعرض الذي يقام بمناسبة تزامن هذه السنة ٢٠٠٦ مع المئوية السادسة لوفاته.

وقد نظمت هذا المعرض كل من: مستشارية الرئاسة والمستشارية الثقافية بالحكومة الإقليمية الأندلسية، ومؤسسة التراث الأندلسي، والوكالة الإسبانية للتعاون الدولي، وبلدية إشبيلية، ووزارة الشؤون الخارجية الإسبانية، ووزارة الثقافة الإسبانية، والمؤسسة الحكومية للعمل الثقافي الخارجي، ومؤسسة القصر الملكي، إلى جانب مساهمات كل من: مؤسسة إشبيلية نودو، ومستشارية السياحة والرياضة للحكومة الإقليمية الأندلسية، ومستشارية التربية والعلوم الأليكسو، ومؤسسة الثقافات الثلاث، ومؤسسة خوسي مانويل لارا، والمؤسسة الأوروبية العربية.

يشار إلى أن ابن خلدون ذو النسب الأندلسي زار أرض أجداده بالأندلس، وأقام في البلاط الناصري زمن السلطان محمد الخامس، الذي أرسله كسفير إلى الملك بطرس الأول الطاغية، وفي إشبيلية تمت المقابلة بين الطاغية وعلامتنا في نفس هذا القصر. ومن وحي زيارة ابن خلدون لإشبيلية وغرناطة، وذلك ما بين سنتي ١٣٦٣ و١٣٦٥م،انطلقت فكرة المشروع المتحفي، حيث يعتقد أنه زار كلاً من الفضاءات التالية: حصن الكروثارو EL CRUSERO، الذي شيده ألفونسو العاشر، والذي خضع لتحويرات عدة جعلت له شكلاً مغايراً تماماً لما كان عليه زمن ابن خلدون، وقاعة الحكم بناها ألفونسو الحادي عشر، وخاصة قصر الملك بطرس الأول الذي شيد ما بين سنتي

١٣٦٤ و١٣٦٦، ويعتبر هذا القصر العنصر الأساسي في العرض إذ وقع الاختيار عليه ليحتضن مختلف أقسام المعرض فهو يعد المكان الأمثل لإبراز عظمة المعمار وترف الأثاث اللذين ميزا البلاطات آنذاك.[٦]

❖ عذراء شوقي:

بعد مرور مئة وتسع سنوات على صدورها، اكتشف الباحث الأكاديمي أحمد إبراهيم الهواري أستاذ النقد الأدبي في جامعة الكويت رواية عذراء الهند لأمير الشعراء أحمد شوقي، والتي تعد باكورة أعماله التي استهل بها رباعية روائية مجهولة أيضاً، وما يزيد من أهمية هذا الاكتشاف أنه يقحم أحمد شوقي في السجال الدائر منذ وقت حول الرواية العربية الأولى التي يعتبر بعض النقاد أنها "غابة الحق" للكاتب السوري فرنسيس المراش والتي كان قد نشرها عام ١٨٦٥، فيما يرى آخرون أن هذه الرواية لا تستوفي شروط الفن الروائي.

كتب أحمد شوقي روايته هذه عام ١٨٩٧، ونشرها متسلسلة في "الأهرام" ثم أصدرها في الإسكندرية آخر العام ذاته، وكان شوقي حينذاك في التاسعة والعشرين من عمره، وقد أثارت الرواية حين صدورها ردود فعل مختلفة، إذ أمعن العلامة ناصيف اليازجي فيها النقد لركاكة لغتها واستخدامها "لغة الجرائد" كما يقول، بينما دافع عنها الأمير شكيب أرسلان معتبراً أن لغة الشعر غلبت على شوقي وروايته، فحسب نفسه وهو في النثر أنه في النظم، ووصف جرجي زيدان الرواية بأنها سلسة العبارة، سهلة المأخذ مع بلاغة ورقة.

وتتيح الرواية التي أعاد اكتشافها الأكاديمي الهواري بعد طول عناء، صدرت عن دار "عين" (القاهرة)، الفرصة أمام القارئ العربي لاكتشاف وجه آخر من وجوه أمير الشعراء، وإن كان عرف بميله إلى المسرح وكتابته بضع مسرحيات شعرية مثل "مصرع كيلو باتره" و"مجنون ليلى"، فهو لم يعرف بنزعته الروائية التي دفعته إلى تأليف أربع روايات، وما يفاجئ قارئ "عذراء الهند" هو جوها الغرائبي أو الفانتازي، حيث تفنن شوقي في نسجه داخل رواية تاريخية وغرامية كما كان يقال تنتهي نهاية مأسوية.

ولاشك في أن التقنية الروائية التي يعتمدها أحمد شوقي تقليدية جداً، وكذلك اللغة والتقطيع الزمني وبناء الشخصيات، فهو يستخدم السجع في النسيج اللغوي، مما يذكر بـ "فن المقامة" ويسمح لنفسه (كمؤلف) بالتدخل في سياق السرد حين يشاء، وكأنه "حكواتي" يروي الحكاية كما يحلو له، لكن طرافة الرواية تكمن في مناخها الغريب والساحر في أحيان، وقد أكثر شوقي من ذكر الجن والسحرة

والعفاريت والكهان والرقي والطلاسم، وبالغ في وصف عجائب المخلوقات كالثعابين الخضر والأفيال التي في حجم الجبال، والبشر الذين يشبهون القردة، وخلال هذه المقاطع يخيل للقارئ أنه يطالع رواية هاري بوتر ولكن في أسلوب معقد ولغة مسجعة، متينة وصعبة.

والواقع أن البعد السياسي لم يغب عن مفهوم اللجوء إلى التاريخ في رواية أحمد شوقي، فقد سعى إلى إسقاط الواقع المصري على الماضي الفرعوني البعيد، لمواجهة الاحتلال البريطاني لمصر العام ١٨٨٢، الذي نال من الكبرياء المصرية، واختار رمسيس الثاني بطلاً يساعده ابنه آشيم. وقد أنشأ هذا الملك الفرعوني أسطولاً بحرياً غزا به مملكة الهند لإخماد الثورة التي قامت هناك ضد الحكم الفرعوني، أما عذراء الهند التي تحمل الرواية اسمها فهي ابنة الملك دهنش ملك ملوك الهند، وكان والدها جعلها مولاة على مئة عذراء، في إحدى الجزر، وكان على آشيم أن يتعرف إليها خلال الحملة الكبرى فيقعان في الحب. لكن الحب لن يلبث أن يتحول إلى مأساة، فآشيم سيموت في طريقة غريبة وعذراء الهند ترمي بنفسها في الماء، وبهذا تبدو رواية "عذراء الهند" مختلفة عن الروايات المعاصرة لغة وتقنية، وهي تنتمي إلى المرحلة التأسيسية الأولى من تاريخ الرواية العربية، لكن أهميتها في مناخها الغرائبي وفي لجوئها إلى التاريخ لقراءة الواقع في ضوئه، ويكفي أن تكشف هذه الرواية هماً آخر طالما ساور أمير الشعراء، هو الهم الروائي الذي كان نادراً في تلك الحقبة.[٢]

❖ موتسارت... اللحن الخالد:

احتفلت الأوساط الثقافية في دول العالم بالذكرى الـ ٢٥٠ لولادة موتسارت، وأقيمت بهذه المناسبة مئات الحفلات الموسيقية والأمسيات الغنائية والمعارض المتخصصة للوقوف على الإرث الذي خلفه أشهر مؤلفي الموسيقى على الإطلاق.

وكانت مدينة سالزبورغ التي ولد فيها وولفغانغ أماديوس موتسارت إحدى أهم مراكز استقطاب هذه الاحتفالات التي امتزجت فيها الثقافة والسياسة، والتي بدأت بحفلة موسيقية داخل قاعة مؤسسة موتسارت سالزبورغ، ثم توالت باحتفالات موسيقية عامة أقيمت في شوارع المدينة.

و في فيينا، تم تدشين المنزل الذي عاش فيه موتسارت بعد عملية ترميم شاملة له، وأطلق عليه اسم منزل موتسارت بعد أن كان يعرف بـ منزل فيغارو، وهو اسم أوبرا عرس فيغارو الشهيرة التي ألفها موتسارت فيه، إلى جانب بعض البرامج الوثائقية والحفلات الموسيقية الإذاعية والتلفزيونية التي بثت برامج وثائقية وحفلات موسيقية مباشرة عبر قنوات

تلفزيونية في ٢٥ بلداً في دلالة على البعد العالمي لهذه الاحتفالات.

وفي برلين قام المايسترو العالمي دانيال بارمبويم أوركسترا ستاتكابيلا وجوقتها التي أدت مؤلفات موتسارت بمشاركة الباريتون الألماني توماس كواستوف، وإلى جانب النشاطات المتلفزة احتفلت أغلب المراكز الثقافية الكبرى في أوروبا في شكل واسع بذكرى ميلاد موتسارت الذي أمضى ثلث حياته يجوب القارة القديمة.

فعلى مسرح أوبرا غارنييه في باريس عرضت أوبرا دون جوان في إخراج جديد للسينمائي النمسوي مايكل هنكي في أول إخراج مسرحي له، وفي ميونيخ الألمانية حيث ألف موتسارت ايدومينيه، احتضن المسرح الرسمي لمقاطعة بافاريا عروضاً لستة أعمال غنائية ألفها موتسارت، وذلك حتى الرابع عشر من شباط، وفي نيويورك قدمت أوركسترا برلين الفيلهارمونية بقيادة البريطاني سيمون راتل سمفونية وسيريناد وكونشرتو مع النمساوي الفرد بريندل على البيانو، وذلك في أشهر قاعات المدينة، كما قدمت مؤسسة موتسارت اليابانية في طوكيو كونشرتو موتسارت الشهير للفلوت والهارب في حين تقدم أوركسترا سيدني السمفونية فسيفساء من أبرز مؤلفات موتسارت على مرفأ المدينة الاسترالية القديمة.

ما يجدر ذكره أن موزارت كتب أول أعماله الموسيقية عندما كان في عمر السابعة، وأخرج أولى أوبراته وهو في سن الرابعة عشرة، ثم بدأ وهو في هذه السن يطوف عواصم أوروبا ويعزف في دور الأوبرا الكبرى بها، فيقر له أساتذة الموسيقى ونقادها بالتفوق والنبوغ، بل إن المجامع العلمية في إنجلترا شغلت بأمره منذ كان طفلاً، بعد أن ألف أربعاً من أغانيه وإحدى سيمفونياته وهو في سن الثامنة، ولم تقتصر أعمال موزارت على الأوبرا فحسب، فقد وضع أكثر من ٥٦ سمفونية و٢١ كونشيرتو بيانو وأكثر من ٢٠ سوناتة بيانو، وهكذا كما يقال فقد ولد موتسارت وكمنجته في قلبه، وكانت الموسيقى هواه ولعبته، غير أنها لعبة تنهل من المصادر الأولى والينابيع الفائرة، التي جعلت منه لغزاً على الرغم من آلاف المراجع والوثائق والكتب والرسائل، التي حاول مؤلفها الكشف عن سر هذه الموهبة الأزلية الخالدة. [٨]

❖ زادي سميث تكتب عن الجمال:

تطرح الروائية زادي سميث في روايتها الموسومة /عن الجمال/ عدة أسئلة مفادها: من نحن في عالم تعولم وهمشنا؟ لماذا نحب الناس؟ ما الأشياء الجميلة جداً في الحياة؟ وكم نذهب ونبتعد للحصول عليها؟ وما هي الطريقة التي ينظر بها كل

شخص إلى الفن والأعمال الفنية، وما مدى قناعته بها؟.

وفي هذه الرواية تنهل سميث من تجربتها في أمريكا، حيث أقامت عاماً أو يزيد للدراسة هناك، وتلقي أصداء طفولتها في شمال لندن بظلالها على بعض أحداث الرواية التي تحكي عن مدينة كبيرة في الشاطئ الشرقي من أمريكا، بوسطن حيث تروي قصة عائلتين تجدان نفسيهما في رواية جميلة، هما هاورد بيلسي، ومونتي كيبس، عائلتان بعيدتان، ومتباعدتان، ومتناقضتان كلياً من حيث الأفكار السياسية وما يرى أنه خطأ وصواب.. وكيف ينظر أفرادهما إلى بعضهم للبحث عن أنفسهم، والتحولات الكبيرة المرافقة لهما.

وفي رواية (عن الجمال) تسلط سميث الضوء على أزمة الانتماء التي يعيشها المهاجرون وتحاول رسم صورة للتعددية الثقافية الأمريكية والمقارنة بين الوجود الأمريكي الأسود المرفه نوعاً ما (الهجين في الحياة الأمريكية) وبين أبناء الطبقة المسحوقة، من السود الفقراء التعساء في هايتي الذين يعيشون في عالم مليء بالإجحاف والفاقة والجريمة والإرهاب، الذين يعملون أعمالاً غير مناسبة (مسح الأحذية)، في محاولة منها لإبراز وربط العلاقة بين الثروة والجاه الأمريكي، بالفقر والتشرد الذي يعيشه الهايتيون، ذلك البلد الذي لا يسمع به الأمريكيون ولا يعرفون مشكلاته، مع أنه لا يبعد كثيراً من أمريكا، وترى أن إغناء جيل الهجين الأمريكي بالمعلومات الصادقة والحقيقة عن ماضي أهلهم الشخصي ضرورة لابد منها في هذه الأيام، لتكون زاداً لهم في الأيام المقبلة.

من ناحية أخرى كان بين النقاد من رأى أن الرواية إعادة لكتاب (منزل هاورد) للروائي الإنكليزي (أي. أم. فور ستر) فالكثير من أحداث القصة مأخوذة مباشرة منها، مما يعطي القارئ إحساساً مزعجاً بأنه قرأها من قبل. فالعملان على فكرة الالتصاق والتوتر والخلاف الذي يشير لعالمين: محافظ وليبرالي يمثلان عالمين مختلفين تفرقهما الأيديولوجيا ... بالمقارنة بين كتاب فور ستر، وفي الوقت الذي يقوم به بتحليل العلاقات في داخل المجتمع الإنكليزي الإدواردي في العقد الأول من القرن العشرين، وقبل أعوام من اندلاع الحرب العالمية الأولى، علاقات الطبقة والسلطة والعدل الاجتماعي، لاسيما بين التيار المحافظ والتيار الليبرالي، حيث تناولت سميث الفروقات الطبقية بتقانة وذكاء، بطريقة عصرية جداً فتحاول رصد التحولات الكبيرة في العائلتين، تلاحق ثورات الأبناء، وتصف ألفة الاخوة الذين هربوا لبرهة وجيزة بعيداً عن السلطة الأبوية ... تحتفي بثقافة الشباب، وتفتح

أبعاداً جديدة واعدة، تتحدى وتشكك في شرعية التراتبية الاجتماعية، وتتفحص كيف تجعلنا الأفكار المسبقة حول الفن المتدني لا نرى أو نتذوق الأعمال الفنية الرائعة، وهكذا يرى البعض أن هذه الرواية ليست سوى هجاء اجتماعي حديث، جذاب وحاد، لكنه يعج بأصداء تحن إلى عصر آخر حيث كانت المشاعر الجياشة والتحليل يعتبران ضروريين للعيش، ومن خلال هذه الرؤية حاكت سميث علاقات عائلية مدهشة ومعقدة تتحكم فيها تغيرات سريعة ودقيقة في المزاج، وتقدم تحليلاً رائعاً للحياة العائلية ومؤسسة الزواج... إضافة لتقاطعات شخصية وسياسية، ونزاعات عرقية عالمية، وحماس ديني، وأزمات شخصية، وخنق عاطفي، وصداقات غير مرغوب فيها، وسواها من مشاعر الندم والتفاهة والريبة، و سوء التفاهم، والخيانة، والموت البطيء.[9]

إحالات

١- موقع العرب أونلاين
WW.ARABONLINE.CO.

٢- وكالة الأنباء الكويتية كونا
WWW.KUNA.NET.

٣- وكالة الأنباء العربية السورية سانا
WWW.SANA.ORG.

٤- وكالة أنباء الشرق الأوسط
WWW.MENA.ORG.EG.

٥- موقع البوابة
WWW.ALBAWABA.COM.

٦- موقع القناة .WWW.ALQANAT.COM

٧- موقع جهة الشعر
WWW.JEHAT.COM.

٨- موقع ميدل ايست أون لاين
WWW.MIDDLE-EAST.ONLINE.CO.

٩- موقع نسيج
WWW.NASEEJ.COM.

❖ ❖ ❖

متابعـــات

٣٠٩

كتاب الشـــهر

الفرعـون الأخـيـر

عرض وتقديم:
محمد سليمان حسن(*)

صدر حديثًا، عن وزارة الثقافة السورية، كتاب تحت عنوان «الفرعون الأخير: محمد علي بين ١٧٧٠ - ١٨٤٩»، الكتاب من تأليف «جيلبير سينويه»، قدم له «ديروش نوبلكور» وترجمه إلى اللغة العربية «حافظ الجمالي». يقع الكتاب في /٦٢٣/ صفحة من القطع الكبير، ضم بين دفتيه: مقدمة و/٣١/ فصلة بحثية، إضافة إلى الخاتمة والهوامش والملحقات.

* * *

(*) باحث من سورية.

-١-

بدأ كل شيء منذ زمن طويل، في القرن الثالث عشر، في عهد آخر سلطان أيوبي كان يحكم مصر، معرضًا للتهديد المتزايد، من هجمات مغولية، فإنه قرر أن يزيد من استيراد العبيد ويجعل منهم جيشًا قويًا. وبهذا القرار كان يمضي إلى إقامة سلطنة جديدة هي سلطنة المماليك. كان أكثرية هؤلاء العبيد من شواطئ بحر الخزر، والبحر الأسود وشمال القوقاز وجنوبه، تحوّل هؤلاء من عبيد إلى قوة حقيقية، عسكرية. ففي عام /١٢٥٠/ قتلوا ابن الملك الصالح، وبعد عشر سنوات، نجحوا في الاستيلاء على السلطة. وفي عام /١٢٦٠/ نجح بيبرس في الاستيلاء على السلطة. في عام /١٥١٧/ كانت هناك امبراطورية نشأت منذ قرنين تقريبًا، وهذه الدولة هي الدولة العثمانية. لكن المحتلين الجدد كانوا يجابهون حروبًا أخرى في جبهات ثانية. وشيئًا بعد شيء بدأت الإمبراطورية العثمانية تسلك سبيلها إلى التردي، وانزلقت مصر إلى الفوضى. وفي /١٩/ أيار /١٧٩٨/ أبحرت من طولون حملة بحرية وكان يرأسها (بونابرت) الذي كان عمره يومئذ /٢٩/ عامًا. ما الذي حدث؟ وبأي انعطاف من انعطافات التاريخ، قررت فرنسا فجأة أن تحتل مصر؟ علينا أن نوضح أن مصر التي كانت من الوجهة الرسمية تابعة لاستنبول لم تكن دولة بالمعنى الكامل. والحقيقة أنه كان من اللا معقول أن نتخيل أن فرنسا، إذا ملكت مصر تستطيع أن تركع الإنجليز. وهكذا فإن جيش الشرق رسا يوم /١/ تموز / ١٧٩٨/ على شواطئ الاسكندرية. وبذل بونابرت أقصى الجهود لينال إعجاب السلطان سليم دون جدوى. وهكذا حاول أن يشق طريقه إلى فلسطين فأخفق، وعندئذ ترك القيادة إلى القائد (كليبر) ورحل إلى فرنسا. قامت تركيا بعد القطيعة مع فرنسا بتوقيع اتفاقيتين إحداهما مع روسيا في /٢٣/ ١٢/ ١٧٩٨/ والثانية مع انجلترا في /١/٥/ ١٧٩٩/. أما (كليبر) الذي يعرف أن المعركة قد خسرت فقد قرر الجلاء عن مصر، ووقع مع رئيس وزراء تركيا اتفاق العريش. ومن سوء حظ (كليبر) أنه قتل على يد مناضل حلبي من سورية. عندئذ أسندت القيادة إلى الجنرال (مينو). لقد احتاج الأمر فترة زمنية طويلة حتى يأتي من الشرق شاب أشقر اسمه (محمد علي)، في كانون الأول لعام /١٨٠٠م/.

-٢-

·ولد محمد علي بحسب تواريخ عدة عام /١٧٦٩م/ في «الكافال». فالرجل ألباني - تركي. وقد ولد أب لجده في (قونية Kon-

ya) التي يجب أن تكون في الأناضول. وكذلك جد آخر اسمه عثمان ولد في (إيدرين Edren). كان والده إبراهيم آغا يشغل وظيفة (يول آغاري Yo Aghasi)، أي نوعًا من الضباط المكلفين بحماية طرق المنطقة. إضافة إلى تجارة التبغ، أي أنه شخصية عادية تمامًا. إن هذه الشهادات التي قيلت بحقه تتفق على وصفه كرجل متعطش إلى السلطة إلى العمل العسكري، والتنامي السياسي، الذي جعلته المبالغة فيه، يفقد التوازن بين أهدافه وضعف وسائله. ويبقى أن نقول أن السمة البارزة في طبعه، هي، بلا ريب، شدة الحذر. وسيملك هذا الرجل أيضًا، وإلى أعلى الدرجات، حسّ اللغة الدبلوماسية، بكل ما يقتضيه من مهارة ورياء ونفاق وحسن تحايل. وهناك مفارقة تجعل منه نقيضًا لسادة الباب العالي. فهو أينما كان، معسكر لا ساكن في بيت ثابت، وستظل مائدته بسيطة، وكان يخرج في عربة بسيطة، يجرها حصانان عاديان تمامًا وبدءًا من عام /١٨١٢م/ كان يسكن بالدرجة الأولى (بيت شبرا). وعندما كان يترك محمد علي بيت حريمه في ساحة الأزبكية، أو في القلعة، كان يحمل معه كل حاجات بيته. ولنقل مباشرة إنّ هذه القلعة لعبت، أو ستلعب دورًا أساسيًا في تاريخ مصر



بصورة عامة، وتاريخ محمد علي باشا بصورة خاصة. وسيقوم محمد علي فيتوج المكان بمجسد وقصر هو قصر الجوهرة، وكان يقوم في شرق القاهرة، وعلى هضبة المقطّم.. زوجته (أمنية هانم)، أرملة من زواج أول. كما أنه في أيار عام /١٨١٢م/ عقد زواجًا آخر مع أرملة أحمد باشا وهو البيك السابق لطرابلسي الغرب، ولكن كان ذلك بسبب قضايا سياسية.. في وسع محمد علي أن يقسو قسوة كبيرة على مساعديه حتى ليصل الأمر به إلى السب والشتم وحتى فرض العقاب بأسوأ الصور. وهناك مزية أخرى، هي استعداده لخدمة الآخر، وليس له شيء من عادات الملوك الذين يقبعون في برجهم العاجي... كان

على (كافالا)، شأنها في ذلك شأن كل المقاطعات العثمانية، أن تقدم حصتها من المتطوعين الجنود. وعلي، ابن الحاكم، هو الذي سُمّي رئيسًا لهذه الكتيبة المحلية. أما محمد علي فإنه القائد الثاني.

-٣-

في «خليج أبو قير» في /٣/٨/ ١٨٠١/ الأعلام الإنجليزية تخفق بعظمة. فعلى اليسار يتميز حصن أبي قير. إنه الهدف الأول. كانت المراكب الأولى قد وصلت لتحاذي الشاطئ. وخلال أيام قليلة ستأتي الجيوش العثمانية، ويتم القضاء على الوجود الفرنسي في مصر، وفي /٣/١٧/يستسلم حصن أبو قير. وفي /٣/١٨/ يصل (مينو) أخيرًا إلى الإسكندرية. وفي /٣/٢١/لم يتم الهجوم المضاد الفرنسي. في الساعة العاشرة والنصف صباحًا. انتهت معركة (canope) وقتل (Royze) وجزء كبير من ضباطه وقام الفرنسيون بالتراجع نحو القاهرة. وفي /٣/٢٥/. وصل (كوتشوك حسين)، القبطان الباشا، بدوره مع الأسطول العثماني. وكان (محمد علي) حاضرًا؛ كجندي عادي. وإلى جانب رجل (كافالا) نجد (عليًا)، ابن المحافظ، المرأ س على (محمد علي)، وقد سلم الأسلحة، وترك مكانه (لمحمد علي)، الذي سرعان ما سمي (بنباشي)، ترقية له.. في /٤/٨/ أرسل الجنرال (هوتشينسون) بعض عساكره للاستيلاء على الرشيد، وفي اليوم العاشر سقطت المدينة. وفي بداية الشهر الخامس، يصبح (محمد علي) جزءًا من الجيش العثماني والإنجليزي الذي يتقدم باتجاه القاهرة.. وفي يوم /١٠/٥/ كان اللواء (لاغرانج) يسلم الرحمانية، ويعود فيرتد إلى القاهرة.. في يوم /٦/٢٢/ تم الاستسلام. وفي /٧/١٤/ يترك الفرنسيون القاهرة، أما إبحارهم فوق السفن البريطانية، وعودتهم إلى فرنسا، فقد تمًا في /٩/٨/١٨٠١/. الأتراك كانوا تحت إمرة (خسروباشا). وشخصية (خورشيد باشا) كانت شيئًا آخر مختلفًا. وقد سمّي حاكمًا للإسكندرية. وهناك، داخل الجيش، فئة الألبان. أما المماليك فإنهم يخضعون لأمرائهم (البيكوات) كل لجماعته. وسرعان ما كان رؤساء هذه القوى، يجابهون المشكلة ذاتها: من الذي يستولي على الفريسة التي أخذت من الفرنسيين. وهكذا فإن الإنجليز بدؤوا يلعبون بورقة المماليك.. وفي يوم /١٨٠١/١١/١٦/ وصلت رسالة غير موقعة مرسلة من الأستانة إلى (تاليران)، وزير خارجية فرنسا) وهي تعبّر في آن واحد، عن قلق الباب العالي ومشكلة البريطانيين المعتمدة..في يوم /١٨٠٣/٣/١١/ وافق

البريطانيون، على أسف كبير منهم على الانسحاب من مصر.. ما إن رحل البريطانيون حتى بدأت الحرب بين المماليك والأتراك. وحول نيسان من عام /١٨٠٢/ وقعت مدينة المنيا ومصر العليا في يد المماليك، وكان هذا النجاح كافيًا لانقسام البلاد، وقامت بعض المعارك في كل مكان تقريبًا في العاصمة. وفي هذه اللحظة فقط يتدخل (محمد علي) ويقدم عونه القوي إلى المتمردين.. وفي /١٨٠٣/٥/٢٧/ وخلال ثلاثة أسابيع من تنصيبه كحاكم، فوجئ (طاهر باشا) بتمرد الانكشارية، فقطع رأسه وألقي من النافذة التي كان بقربها. وبدءًا من هذه اللحظة، لم يبق إلا اثنان قادران على التنازع على السلطة، والقدرة على التحكم في الألبان هما: محمد علي وحسان باشا. أما (حسان باشا) فليس لديه شيء من اتساع الأفق. وهكذا فإنه يبقى في الظل. أما (محمد علي) فإنه لم يكن يشعر أنه على درجة كافية من القوة، وإنه يحتاج إلى شريك قوي وقدرة عسكرية تكون سندًا له. وهكذا فإنه سعى للحصول عليها، عن طريق خصومه، أي المماليك. وهكذا وبصورة غير محسوسة يقترب رجل (كافالا) من القمة.

-٤-

في دمياط، يظن (خسرو باشا) أن عودته إلى الحكم قد حانت، فقرر أن يسير إلى القاهرة لاحتلالها. فهرع محمد علي مصحوبًا بزميله عثمان البرديسي إلى لقائه. وكان (محمد علي يقود فرقة المشاة الألبانية. ففتحت دمياط، واضطر (خسرو) إلى التسليم.. وهكذا كان الوضع الانتقالي بشكل واضح، عندما ظهر خطر جديد ينزل في الاسكندرية في /١٨٠٣/٧/٨/ وهو (علي باشا برغل) المعروف بالجزائري، الذي أرسله الباب العالي ليكون نائب الملك كبديل لخسرو. والحقيقة أنه وقع في الفخ الذي كانت تهيئه له جماعة البرديسي ومحمد علي، فقبض عليه وقتل. وهكذا فقد مضى (محمد علي)، من استبعاد إلى استبعاد، حتى يبقى وحيدًا. ففي بداية /٤/١٨٠٤/، ترك عامدًا متعمدًا كل عوائد العمليات الأخيرة للبرديسي، وكان تحالفهما يبدو وكأنه أقيم ليدوم. وكان البرديسي يتبع رجل (كافالا) وعيناه مغمضتان.. وعلى حين أن محمد علي والبرديسي، في شباط (١٨٠٤) كانا يلعبان الشطرنج المصري، فإن الإنكليز قرروا إعادة عميلهم الذي كانوا قد أخذوه معهم، إلى مصر من جديد: وهو الذي كان يسمى (محمد بك الألفي). وما إن وصل إلى البلد، حتى قرر محمد علي، وصديقه الذي أنزلت عليه اللعنة، أعني البرديسي، أن يتخلصا منه. وفي منتصف

شباط، نصبوا فخًا لأنصاره، وأرغموهم على التفرق. وفي آخر لحظة: نراه ينجو من الأسر، ويهرب إلى مصر العليا. وفي هذا الجو يدفع البرديسي إلى الأمام من قبل محمد علي، ويكاد أن يصبح رئيسًا للبلاد. وفي اليوم السابع /١٨٠٤/٦/٢٢/ يقوم الزميلان بالدخول إلى القاهرة. وبدأت القاهرة، في الأيام التالية، تتحول إلى بركان. وهكذا وزع الألبان في القاهرة، وكلفهم بمهمة منع المماليك، من إيذاء الجماهير. وعندئذ بدأ الشعب يهتم بهذا القادم الجديد. وأثناء الأسبوع نفسه، نراه يثير نقمة الألبان، ويبدأ صيد المماليك، ويحيط الألبانيون بقصور البكوات، ولا سيما قصر البرديسي وإبراهيم. وعندما هبط الظلام، هرب البرديسي إلى الصحراء، وإلى خارج الحكم. وعلى الرغم من هذا الانقلاب العسكري، لا يستلم محمد علي السلطة بل يحرر (خسرو باشا) ويضعه على رأس حكومة مصر، بانتظار مرسوم السلطان. ورحل إلى دمياط ليسافر منها إلى استنبول. لكن هذه العودة الشرعية لم تكن إلا وهمية. فخورشيد هو الظل لرجل الكافالا. ويشعر خورشيد بخطر الكافالا. وكذلك الباب العالي، فنراه يستخدم الدبلوماسية وينصح محمد علي بمغادرة مصر. لكنه يجمع الألبان في المنيا ليتجه إلى القاهرة بحجة تأخر رواتبهم. وفي /١٩/٤/ يدخل القاهرة مع جنوده، متجهًا إلى منزله في الأزبكية. واشتدت الأزمة. ويصدر فرمان من الباب العالي في أول مايو /١٨٠٥/ بتعيينه واليًا على جدة لمحاربة الحركة الوهابية. ويعي محمد علي الفخ ويقبل الدعوة مع التأجيل، ليحيط بخورشيد باشا في منزله. وفي /١٢-٥/١٣/ يقوم القضاة والمشايخ والعلماء، بعقد اجتماع في بيت محمد علي يعلنون له.. واعتبر الرجل نائب للملك في مصر. ولما كان خورشيد قد فقد دعم السلطان، واعتزل من قبل رجاله، وكان مجبرًا على التسليم. وفي يوم /٧/ أب /١٨٠٥/ مضى الوالي المعزول إلى مرفأ بولاق على النهر. وفي /٢٨/ نقلته فرقاطة إنكليزية إلى الإسكندرية.

-٥-

كان يوم /١٢/٥/١٨٠٥/، يومًا حاسمًا في تاريخ محمد علي.. إذ إنه اليوم الذي بدأ يمارس فيه حكومة مصر، التي سيبقى على رأسها /٤٤/ سنة متتابعة. وهكذا يجد محمد علي نفسه، بسرعة، أمام المشكلين الكبيرين في الوقت الحاضر: الحاجة إلى المال والمماليك. ومنذ نهاية شهر آب، طلب نائب الملك حضور ولديه، إبراهيم وطوسون، بين يديه، وسمى مباشرة

إبراهيم حارسًا للقلعة. وعدا ذلك، فإنه كان على محمد علي أن يملأ الخزينة بأكبر سرعة. وعندما سُويت هذه المشكلة، كان عليه أن يُحطم آخر أعدائه، أي المماليك. وقام محمد علي، على رأس الألبانيين، بالإشراف على بعض العمليات القتالية، وكان يقودها أحيانًا بنفسه، وأكثر الأحيان مع حسان باشا. وفي ربيع تلك السنة، خضع الباب العالي لضغوط الإنكليز، فقرّر الباب العالي إزاحته عن منصبه. ومنذ ذلك الحين كان الإنكليز يرون في محمد علي عميل للفرنسيين. أما من الجهة الفرنسية ظهرت مسألة غريبة، تحمل على الظن بأن بونابرت، خلال الشهر الخامس من عام/١٨٠٦/ أرسل شخصًا قابل محمد علي شخصيًا. كان الضغط الإنكليزي على البلاط السلطاني، قد دفع ثمنه: ففي ذات صباح من يوليو تموز عام /١٨٠٦/، وصل إلى الإسكندرية مصحوبًا بثلاثة آلاف جندي، الباشا الحجي محمد، خلف صالح باشا. وهو يحمل مراسيم، تقضي نصوصها أن يبادل محمد علي وظيفته، وينتقل هو ليعمل محل صاحبه هذا في سالونيك. ولكن نائب الملك لم يتأثر بالخبر واكتفى بجواب المتهرب من الإجابة. وهكذا وصلت إلى الإسكندرية يوم /١٨٠٧/٣/١٧/ حملة عسكرية يقودها اللواء (ماكنزي). وعندما كان محمد علي عندئذ يقود حملة عسكرية في مصر العليا، ضد المماليك. وعندما شاع خبر البريطانيين، غامر بفتح باب المفاوضات مع المماليك، لإحلال السلام. لقد وصلت أخبار هزيمة الإنجليز في الرشيد منذ يوم /٤/٥/ إلى القاهرة حيث لم يظهر محمد علي إلا في اليوم التاسع. وعندما اطمأن محمد علي لما شهده من جديّة في أعمال الدفاع عن القاهرة مضى إلى الدلتا. وفي يوم /٢١ /٤/ قامت المجابهة مع الإنجليز في منطقة (الحامد)، وقد خسروا في (الحامد) ستة وثلاثين ضابطًا، و/٤٠٠/رجل، ومثلهم من السجناء. وخلال كل الشهر الذي مضى، منذ نزول العدو إلى اليابسة لم يقم المماليك بأي حركة. وكان محمد علي جاهزًا للضرب ضربة قاطعة. لكن رجل الكافالا على معرفة كاملة بالقوة البريطانية، فلا يسعه أن يبدو شديد العناد.

وهكذا فإن الاتفاق مع (فرايزر) يتم بسهولة. أما مبدأ الرحيل فقد قُرر، ولم يبق إلا الاتفاق مع محمد علي، على رد المساجين. وفي يوم /١٨٠٧/٨/١٤/ تم الاتفاق بينه وبين (فرايزر). وفي يوم /١٩/ أخليت الإسكندرية، وهكذا فإن الحملة العسكرية الإنجليزية عام /١٨٠٧/ أدت إلى

وضع مدينة الإسكندرية بين يديه. هذا وإن الحملة الإنجليزية أقامت بفضل (دروفيتي) تعاونًا مصلحيًا بين محمد علي وفرنسا. وهناك نتيجة أخرى: فهذه العملية المخفقة، جعلت محمد علي يعي ضرورة الحصول على أسطول بحري، تكون القاهرة بدونه في متناول أي مهاجم، يأتي من البحر المتوسط.

-٦-

عام /١٨٠٨/ حدث انقلاب غير متوقع كان في مصلحة الألباني، إذ إن السلطان سليم الثالث الذي ذهب ضحية انقلاب عسكري، عوّض بابن عمه مصطفى، الذي سرعان ما قتل. أما خلفه السلطان محمود، المشغول كل الانشغال بدعم سلطته، فقد تناسى مشكلة محمد علي. وعلى كل حال فإنه لما أعيد عليه الطلب، من جديد، بحرب الوهابيين، لم يخش أن يجيب، بأن مصر لم تملك بعد جيشًا تكفي قوته لمقاومة نزول الأجانب الممكن، ومن البحر على الشاطئ المصري، سواء أكانوا فرنسيين أم من الإنجليز ولنقل إنه في هذه السنة نفسها، قفز القفزة، ووضع اليد على أوقاف خصصها أصحابها للمساجد أو المؤسسات الخيرية. ويمكن القول، إن أكثر هذه الملكيات حوّل في عهد المماليك خاصة، إلى وقف، ظاهري أو فعلي، لحساب المساجد، أومؤسسات دينية أخرى، أو المؤسسات الخيرية. وقرر، محمد علي، في المرحلة الأولى، أن تلغى الرخص فلا يقبل أي استثناء إلا بإذنه. والآن يصح القول: إن الجندي الصغير المجهول، الذي ولد في (كافالا) صار تقريبًا فرعونًا. ومن بين كل أعمال الباشا، كان تأميم الأراضي، هذا هو، على الأرجح، الذي أسال كثيرًا من الحبر. والشيء المؤكد أن محمد علي كان يقلدنا بوليون وكالتاجر الجيد، لا يقوم رجل كافالا بتجارته على المعهود من الثقة بين الناس، والاستدانة، ثم الوفاء. بل إنه يطلب سفنًا حربية، تحمل إليه الأموال، في الإسكندرية مقابل ما يسلمه من البضائع، ولكن العملاء الفرنسيين في استانبول أو الإسكندرية، كانوا يعملون المستحيل لشل هذا التموين. وعما قريب سنرى هذا البائع السلطاني لا يكتفي بالتصدير. ويظل دومًا يعدو وراء مصادر جديدة. وهذه الأموال المتعددة المنشأ، سرعان ماتملأ صناديقه، وتتيح له أن يُجند المرتزقة، وأن يزيد قوته العسكرية، وينشئ قوته البحرية. وفي شهر أيار /١٨٠٩/، يرى محمد علي أن الوضع صار أفضل. وكانت الاستراتيجية التي تؤلف كل عهده، تقوم على اللعب بالازدواجية بين فرنسا وانجلترا. ومن المؤكد أن ميله إلى الاستقلال الحقيقي، بدأ يظهر

في تلك الفترة. ويفكر في القضاء على المماليك، وينجح في ذلك في حفلة مقامة على شرف (طوسون) المملوكي في عام /١٨١١/ في قلعة القاهرة. ومنذ الآن، يستطيع نائب الملك أن ينطلق إلى حرب ضد الوهابيين بإلحاح شديد من قبل الباب العالي. وهذا في كل الأحوال، هو الصورة التي سيقدمها للسلطان العظيم.

-٧-

أسس رجل اسمه ابن عبد الوهاب، في منتصف القرن الثامن عشر، عقيدة في قلب الجزيرة العربية تسمى الوهابية وكانت تدين كل ما استحدث على يد الخلفاء منذ العهد الأموي. ومنذ أن برزت هذه العقيدة التي تأنف الخضوع للسلطة العثمانية، فإن النفوذ الديني للسلطان محمود الثاني، يتخلخل بسرعة. فقد طلب منذ عام /١٨٠٧/ حتى /١٨١١/، أن يأمر محمد علي بالقيام مقامه في النضال الذي لا بد منه في شبه الجزيرة العربية. وظل محمد علي يؤجل الاستجابة لطلب السلطان، حتى أيلول من عام /١٨١١/. ويقرر محمد علي تجهيز الحملة. وكانت مصر في ذلك العهد لا تملك أية صناعة حربية. وقرر نائب الملك عندئذ أن ينشئ في الإسكندرية والقاهرة جزءًا من المعامل الضرورية. منذ ذلك الحين كان التصنيع يمضي بسرعة.

وأخيرًا وفي بداية تشرين الأول /١٨١١/ أرسلت حملة بقيادة ابنه (طوسون). استطاعت الحملة الاستيلاء على مدن الجزيرة العربية حتى مكة والطائف في كانون الثاني عام /١٨١٤/. وقدم اسماعيل الولد الثالث لمحمد علي مجمل مفاتيح المدينة ومكة إلى السلطان. ولما كان محمد علي قلقًا ولا ريب فقد قرر أن يمضي هو بنفسه إلى الجزيرة العربية، ليقضي على الحركة الوهابية نهائيًا. وفي /١٨١٥/٦/١٩/ يدخل محمد علي القاهرة دخلة ملأى بزهو المنتصر. ومنذ ذلك الحين صار رجل كافالا في عيون العالم الإسلامي، ذلك المنقذ للمدن المقدسة للإسلام.

-٨-

وعندما أبحر إبراهيم للوصول إلى شبه الجزيرة العربية يوم /٢٣/ ٩/ ١٨١٦م/، وقد دعمه أبوه بمستشار عسكري هو ضابط فرنسي اسمه الكابتن Vaissiere أحد الناجين من الامبراطورية، وكان إبراهيم قبل أن يترك القاهرة يحاول أن يفهم أسباب إخفاق طوسون الذي سبقه. وفي المرحلة الأولى، نجد إبراهيم يتبع نفس الطريق الذي سبقه أخوه إليه. أما في القاهرة، فإن حدثًا مريعًا أصاب محمد علي. ذلك الحدث هو الموت المفاجئ

لطوسون. دامت الحرب في الجزيرة العربية ثلاث سنوات. استسلمت الدرعية يوم /١٥/ أيلول /١٨١٨/ فاستقبل الخبر في مصر بمظاهر فرح. أما رئيس الوهابيين، فقد استقبله محمد علي بما يليق بمقامه من التكريم. ثم رُحّل من القاهرة إلى الأستانة. وجاء إلى القاهرة، ضابط مفوض أرسل من البلاط السلطاني، ليعلن لإبراهيم بأن السيد الأعظم يهبه مرتبة باشا. وفي اليوم التاسع من كانون الأول من /١٨١٩/ وصل إبراهيم إلى العاصمة المصرية.

-٩-

كان محمد علي في بداية شباط من عام /١٨٢٠/ يوجه أنظاره إلى بلاد النوبة العليا، وما وراءها. السبب الأول للحملة اقتصادي، والثاني استراتيجي عسكري. يستمد أصوله من الفراعنة. ومنذ عام /١٨١٥م/ حاول محمد علي، أن يدخل النظام الجديد في جنوده (القضاء على الانكشارية). واليوم فإن مشروع فتح السودان يقدم له الفرصة المثالية للتخلص منهم. وهناك ميزة أخرى، هي تجارة العبيد. على عاتق إسماعيل وضعت مهمة فتح بلاد النوبة. وقد تجمعت عناصر الحملة في أسوان - ويفتح إسماعيل طريق المفاوضات. وما أن عُرفت هذه المحاولة حتى أثارت معارضة الإنجليز. وحاول الباشا في البداية أن يكسب الوقت، ولكنه انتهى أمام حزم الإنكليز إلى غض النظر عن مشروعه، لكن الحملة لم تتوقف. إذ إن خمسة قوارب استطاعت اجتياز الشلالات، ووصلت إلى النقطة البعيدة، واعترف الجميع بالتبعية لمحمد علي. وجاء الابن الأكبر لنائب الملك، ومعه إمدادات كبيرة. أما اسماعيل، فإنه في أواخر تشرين الأول يتجه إلى بلاد النوبة. لكن اسماعيل مات في ظروف غامضة. وقد وضع موت اسماعيل ومرض إبراهيم حداً نهائياً لتقدم الجيش المصري في إفريقيا الوسطى. وبنهاية هذه الحملة (١٨٢٢) يمكن القول: إن الإمبراطورية المصرية بزعامة محمد علي، أصبحت قائمة.

-١٠-

عندما أصبح محمد علي، رسميًا، والي مصر، لم يكن هناك بلد مستقر، يملك زمامه: هناك عدد كبير من المؤسسات العامة ظلت محرومة من العطاءات التي خصها بها السلطان سليم الأول. أما من وجهة نظر الضرائب، فقد وصلت البلد إلى أعلى القمم. أما التعليم فإنه لا يزيد عن بعض الكتاتيب لتعليم القرآن، وجامعة الأزهر. أما الجيش، فإنه يتألف من خليط من الناس أخذوا دون تمييز. يقرر الرجل

كبداية، أن يطور البنى الإدراية للبلد. أما أسلوبه فهو عسكري. وطريقة الحكم مطلق ومركزي. وكانت الوظائف كلها تسلم حصرًا للأتراك. ولكن منذ عام /١٨٣٤/ بدأ نائب الملك بتسليم الوظائف إلى أناس من أهل البلد. في البداية، كانت الإدارة المركزية تحتفظ بالسمة التقليدية التي كانت يومئذ هي القاعدة في كل المناطق التركية. ولئن كانت اللغة التركية هي المسيطرة، فإنها بالتدريج تفسح المجال للغة العربية. أما من وجهة نظر التمثيل الدولي، فإن مصر تبقى في وضع مجمد.

-١١-

في عام /١٨١٩/، قرر الفرعون إقامة النظام الجديد الذي لم يستطع إقامته قبل أربع سنوات. واستعان لذلك بالدرجة الأولى بضباط فرنسيين. وأنشئت مدرسة المشاة العسكرية عام /١٨٢٠/. وفي أول الأمر، كانت نواة الجيش تقوم على سواعد أقرباء لنائب الملك، وأبناء موظفيه. وبدءًا من عام /١٨١٧/ كان نائب الملك الراغب جدًا في تسريع تعليم أفراد كتائبه. يحتاج إلى معونة أجنبية. وبفضل هذه المعونة استطاع محمد علي عام /١٨٢٣/ أن يقدر أن لديه حوالي /٩٨٠٠٠/ جندي من المشاة. وإنه لمن الممكن جدًا، إنه لولا اليد الحديدية العثمانية والتأطير الغربي، لما كان المصري قادرًا على الانتصارات التي أصبحنا نعرفها.

-١٢-

كان نائب الملك في البداية، يفكر بإيفاد بعثاته إلى إيطاليا، لكن اختيرت فرنسا أخيرًا. وقد سلم أمر البعثة الأولى من الطلبة إلى (جومار). كانوا أربعين أولئك الذين وصلوا إلى فرنسا تحت إشراف موظفين من القصر. وقد أنشأ المسؤولون في بداية الأمر «مدارس مدينة خاصة» ولكن هذه المؤسسات لم تقم إلا لغاية المنفعة المباشرة. أما المدارس الأولية التي يصل عددها إلى الخمسين، فإنها تقوسمت بين مختلف المديريات، تبعًا لعدد سكان المديرية. أما هدف المدارس التحضيرية فهو تهيئة الطلاب لجعلهم قادرين على الانتساب إلى المدارس الخاصة. وقد أنشئ مجلس أعلى للتعليم العام. وتخضع المدارس بطبيعة الحال إلى نظام عسكري محرض. تلك هي أنظمة التعليم المختارة من قبل المستشارين الفرنسيين لدى نائب الملك.

-١٣-

منذ عام /١٨٠٨/ اعتبر محمد علي نفسه المالك المطلق للأرض المصرية كلها. هو الذي يحدد السعر الذي يشتري به

الفلاح، ويعيّن السعر الذي يبيعها هو به، في الداخل أو في الخارج. وعندما يحين موعد المحاصيل، تكون كل المنتجات مدخرة في مخازن الحكومة. وما من عمل قام به محمد علي أدهش الناس أكثر من قانون (التأميم) مما جعل محمد علي، الفلاح الأكبر للأرض المصرية. لم يكن القطن هو التجديد الوحيد في الزراعة المصرية، بل أضاف إليه العديد من الزراعات مثل: الزيتون، التوت، القنب، قصب السكر، شجرة النيلة، العصفر، التبغ والخشخاش، إضافة إلى الأشجار المثمرة. أمام كل ذلك لا يسعنا إلا التساؤل! كيف لا نستطيع أن ننحني احترامًا للقرارات التي اتخذها الرجل لإشاعة التجديد في بلده.

-١٤-

لم يكتف الرجل فقط بتصدير منتجاته، بل أراد تحرير مصر من كل عبء أو ضريبة تدفعها إلى أوروبا، لشراء البضائع المصنعة. ولهذا قرر أن ينشئ صناعات مماثلة في مصر. فمنذ عام /١٨١٤/، أعلن في مالطة إعلانًا يطلب فيه توظيف عمال من كل الأنواع. وفي الوقت نفسه يصادر في القاهرة كل الصناع المحليين. ويعلن الباشا أنه ليس على مصر، أن تستغني فقط عن البضاعة الأجنبية، بل عليها أن تهاجم الأسواق الأجنبية. ويهتم محمد علي بصناعة الأنسجة، وقد طبقها في القاهرة لأول مرة عام /١٨١٦/ وقد اشتملت على ستة آلاف مهنة. وهناك عشرون طاحونًا تقوم باستخراج زيت الكتان والسمسم والقرطم. أما مكنات البخار الأولى فقد استوردت عن طريق انجلترا. وكان محمد علي المزارع الوحيد الصناعي لدولته، ولنقل أكبر رأسمالي في أيامه.

-١٥-

يتعلق ازدهار الزراعة بنظام الري، وكان نابليون قد لاحظ بوضوح الوضع الخاص لمصر من هذه الناحية. لكن محمد علي، يمضي إلى أبعد من ذلك بكثير: فحكمه مؤشر على نقطة البداية في تحديث أعمال الجمع والتوزيع في مياه النيل. لكن محمد علي أمر عام /١٨١٦/ ببناء مئات من السدود، أملاً بضبط النيل ومنعه من تجاوز حدوده، في فترة الفيضان الكبير. ونراه بين أعوام /١٨١٦ - ١٨٣٢/ يمنح مصر أكثر من ثمانين ميلاً من الأقنية. وهكذا فإن أحد الإنشاءات الأعظم بروزًا لمثل هذا العمل، كان حفر قناة المحمودية. وقد انتهت في كانون الأول عام /١٨٢٠/ ودشنت في شباط /١٨٢١/. وفي نفس الفترة تبدأ دراسة إقامة سد كبير في رأس الدلتا. وظل محمد علي يتابع بجهد، تنمية البنى التحتية للبلد، ولهذا فكر في مشروع

تطهير الماء القابل للشرب. وأقيمت منارة جديدة في مدخل مرفأ الإسكندرية. وأول طريق مرصوف بين باب الرشيد ورأس التين. وقد جربت المراكب البخارية في المتوسط وفوق ماء النيل.

-١٦-

كان محمد علي ينشئ جيشه من شيء ما، كان موجودًا قبله. أما قواته البحرية، فإنه سينشئها من لا شيء. وبسرعة ما فهم أن الأسطول العثماني، يظل العقبة الكبرى أمام أحلامه في الاستقلال. أول إشارة إلى منشأة حربية مصرية في البحر الأبيض المتوسط، تشير منذ عام /١٨١٢/ عن وجود حراقة ومركب شراعي مسلح. وفي عام /١٨٢١/، كان الأسطول المصري يتألف من قوة بحرية تجارية. وفي نهاية العام /١٨٢٦/، أصبح الباشا يملك /٣٨/ سفينة، إن استثنينا الفرقاطتين، وخمس حراقات بحرية. ومع ذلك، فإنه ما من منجز من منجزات محمد علي، تعرض للنقد بقدر ما تعرض لها أسطوله البحري الحربي.

-١٧-

يظن الناس، أن محمد علي قد ضحى بهرم، بغية إقامة جسوره على النيل. بيد أنه لمجرد مبالغة أن نؤكد أن التراث الفرعوني لا يهم محمد علي في شيء، ثم إن من أوائل الناس، الذين دعوا الباشا إلى حفظ الثروة التاريخية الهائلة، للبلد، هو شامبليون، حقًا وصرفًا. ففي /١٨٢٨/٨/١٨/، وجعلت بعثة فرنسية - إيطالية، إلى مصر. وفي /١٨٢٨/٧/٢٤/ استقبل الباشا جان فرانسوا شامبليون وطوال الرحلة التي قام بها شامبليون، كان يجابه بالمأساة الكبيرة التي تنزل بمصر القديمة. لكن التدابير المتخذة ظلت غير كافية لإيقاف البعثرة والضياع. غير أن ملحمة المسلات لا تقف عند حد هذه المسلات الثلاث. ففي كل الأزمنة، كانت المسلات رمزًا متميزًا لمصر.

-١٨-

حتى الآن قدمنا مرحلتين من حياة الفرعون الأخير. تناولنا في الأولى حياته ووصوله إلى مصر وتوليه العرش فيها. والثانية ما قام به من إصلاحات وتطويرات على طول مصر وعلاقة مصر مع الدول أو المناطق العربية الأخرى. بقي أن نقول أن هناك مرحلة ثالثة هي مرحلة التوسع والصراع مع الغرب ومن ثم سقوط الفرعون الأخير. نحاول تحديدها ضمن المقولات التالية:

١- حرب العثمانيين مع اليونان عام

/١٨٢١/. وطلب الباب العالي من محمد علي قمع هذه الثورة بعد صراع حسم لصالحه في تموز لعام /١٨٢٦/.

٢- صراع محمد علي مع دول أوروبا في خضم الصراع بين أوروبا والإمبراطورية العثمانية.

٣- معركة نافارين البحرية والتي خسر فيها محمد علي جلّ أسطوله البحري.

٤- حرب الجزائر مع فرنسا باعتبار أن الجزائر ولاية عثمانية تتبع إداريًا لمحمد علي القابع في مصر، والتي لم يغامر محمد علي في خوض غمارها.

٥- توجه أنظار محمد علي إلى الشرق وخاصة سورية وإرسال ابنه إبراهيم على رأس حملة كاملة لفتح سورية (فلسطين لبنان الأردن وسورية) والتي انتهت في معركة (قادش) الخاسرة.

٦- عودة الصراع الأوروبي مع محمد علي وخاصة بعد تهديد محمد علي للباب العالي وما حققه من انتصارات في مسيرة عمله العسكري. ومن جانب آخر اتفاق الدول الأوروبية على أن الباب العالي قد سقط ولا بد من اقتسام التركة العثمانية التي يقف محمد علي كآخر حصان أو قلعة فيها.

٧- الصراع بين العثمانيين ومحمد علي بين أعوام (١٨٣٩ - ١٨٤٠) وتدخل الدول الأوروبية في حسم المعركة.

٨- (١٨٤١ - ١٨٤٦) انسحاب الجيش المصري من الجزيرة العربية، وعودة إبراهيم باشا من سورية وتوقيع هدنة بين الباب العالي ومحمد علي تدل على بدء انحدار شخصية محمد علي وعلو كعب الدول الأوروبية.

٩- (١٨٤٦ - ١٨٤٩) بدأت صحة محمد علي بالانحدار بسبب مرض التيفوئيد. وبعد محاولات عدة للاستشفاء جاء الموت ليقرع الباب على الفرعون الأخير في /٢١/ آب /١٨٤٦/. ليدفن في القاهرة في مسجد القلعة.

إصدارات

❖ **من اللاهوت إلى الفلسفة العربية الوسيطة:** ضمن سلسلة «قضايا فلسفية» أصدرت وزارة الثقافة الكتاب الثاني تحت عنوان «من اللا هوت إلى الفلسفة العربية الوسيطة». الكتاب من تأليف الباحث الدكتور «طيب تيزيني». يقع الكتاب في /٢٩٢/ صفحة من القطع الكبير. الكتاب

هو الجزء الثاني من مشروع الدكتور طيب تيزيني تحت عنوان «مشروع رؤية جديدة للفكر العربي». تناول فيه تطور الفلسفة العربية من إرهاصات الكندي إلى شروحات ابن رشد مرورًا بالرازي وابن سينا والفارابي وابن باجة وابن طفيل.

❖ **منهجية البحث**: صدر هذا الكتاب عن وزارة الثقافة السورية. الكتاب من تأليف الباحث الفرنسي (ماثيو جيدير)، قام بترجمته إلى اللغة العربية الدكتورة «ملكة أبيض». جاء في مقدمة الكتاب: «**يتجه هذا الدليل إلى جميع طلبة المرحلتين الدراسيتين الجامعيتين الثانية والثالثة**. الذين يعدون موضوعات بحث ورسائل ماجستير أو دكتوراه في الآداب واللغات والعلوم الإنسانية والاجتماعية، وهو يأخذ بالحسبان إصلاحات التعليم العالي في فرنسا.

❖ **ثورة الشيخ صالح العلي**: ضمن إصدارات وزارة الثقافة، صدر حديثًا تحت عنوان «ثورة الشيخ صالح العلي». الكتاب من تأليف الدكتور عبد اللطيف اليونس. جاء في مقدمة الكتاب وهو في طبعته الثالثة ما يلي: تحرص وزارة الثقافة على إعادة طباعة بعض الكتب التي تؤرخ لمسيرة نضالنا الوطني إكبارًا منها لرموز هذا النضال الوطني. وفي خطة الوزارة إعداد سلسلة عن الثورات الوطنية التي اندلعت في ربوع سورية. وإن الوزارة لتهيب بالباحثين والمهتمين تقديم دراساتهم عن ثورة الأبطال (إبراهيم هنانو، سلطان باشا الأطرش، حسن الخراط، يوسف العظمة) وغيرهم من زعماء الثورة السورية ضد المستعمرين الفرنسيين لتعمل على طباعتها ونشرها لتعريف الأجيال بها.

❖ **موت في الشارع**: ضمن سلسلة «قصص وروايات» مجموعة تحت عنوان «موت في الشارع» قصص من أمريكا اللاتينية. ثم اختيار هذه المجموعة وترجمتها عن الإسبانية الأستاذ «صالح علماني». تقع المجموعة في /٣٦٢/ صفحة من القطع الكبير، ضمّ بين دفتيه مجموعة من القصص المجموعة من القصاصين والروائيين من أمريكا اللاتينية هم: أليخوكاربنتير. إيزابيل الليندي. برناردو كوردون. خوان رولفو. خوخي بورخيس. خوسيه دونوسو. خوسيه فويماريو. خوليو ريبيرو. خوليو كورتاثر. سلفادور أوري. سيرخيوراميريث. غابريل ماركيز. كارلوس فونيتس. ماريو يوسا. مانويل روخاس. هوراسو كيروغا.

❖ **نسبية أينشتاين**: ضمن سلسلة «علوم» أصدرت وزارة الثقافة الكتاب الثاني تحت عنوان «نسبية آينشتاين» الكتاب من

تأليف «جان هـلاديك». قامَ بترجمته «هاني حداد». يقع الكتاب في /١٣٤/ صفحة من القطع الكبير. جاء في مقدمته: أحدثت النظرية النسبية، الخاصة أولاً ثم العامة، انقلابًا كبيرًا في الفكر العلمي. وكانت نتائجها حاسمة، سواء أكان ذلك في معرفة الذرة أم في معرفة الكون. هذا العرض لمفاهيم ألبرت أينشتاين ونتائجها موجه إلى جمهور واسع جدًا، وقد أتاح لنا ذلك استعراض الأفكار التي بدأت مع غاليله ونيوتن، وانتهت باكتشاف المادة المضادة وتمدد الكون.

❖ **البادية السورية**: صدر هذا الكتاب عن وزارة الثقافة السورية للدكتور «محمود رمزي»، تحت عنوان: «البادية السورية طبيعيًا وبشريًا واقتصاديًا». والكتاب محاولة للوقوف على التكوين البيئي والجغرافي لمنطقة البادية العربية وانعكاس ذلك على التشكيلة الاجتماعية والاقتصادية للسكان فيه. كل ذلك في محاولة للنظر في آفاق التطوير الاجتماعي والاقتصادي للبادية السورية.

❖ **دراسات**: أصدرت وزارة الثقافة السورية سلسلة جديدة تحت عنوان «أفكار» وأصدرت من خلالها كتابها الأول تحت عنوان «دراسات» للفيلسوف «آلان»، قام بترجمته عن الفرنسية إلى العربية الأستاذ «سلمان حرفوش». يقع الكتاب في /١٥٥/ صفحة من القطع الكبير. يقول المترجم عن الكتاب: آلان ALain اسم مستعار للفيلسوف الفرنسي (اميل شارتييه ١٨٦٨ - ١٩٥١م). عقلي النزعة، يجمع بين اتجاهين الوضعي والمثالي ويضع العقل مصدرًا لكل حياة خلقية، وأداة كافية لتطهير النفس، ويرى أن واجب الفيلسوف ليس هو الوصول سريعًا إلى النتيجة في كل مشكلة، بل المضي في تحليلها بلا توان. ويتناول أحداث الحياة اليومية الخاصة والعامة، والأمثلة العلمية دقيقة التحليل، فيقيم عليها تأملات فلسفية بارزة.

❖ ❖ ❖